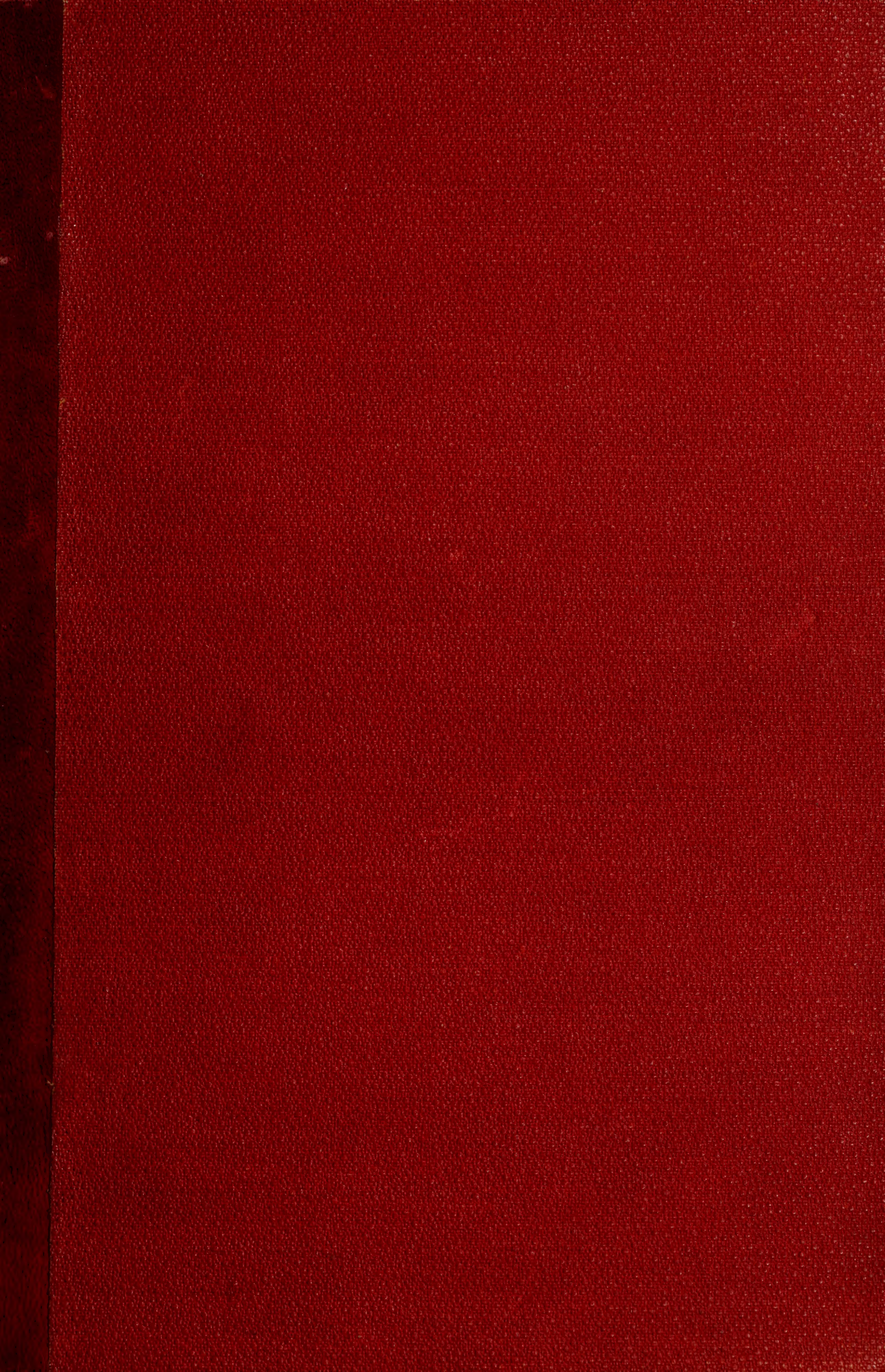






HISTORIA

DE

LA ESCULTURA EN ESPAÑA

DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI HASTA FINES DEL XVIII

Y CAUSAS DE SU DECADENCIA

POR

D. FERNANDO ARAUJO GÓMEZ

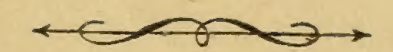
Doctor en Letras, Licenciado en Derecho,
Correspondiente de la Real Academia de la Historia, etc.

MEMORIA PREMIADA EN CONCURSO PÚBLICO

POR LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Amemus patriam, posteritati et gloriæ serviamus; id esse optimum putemus.
CICERÓN.



MADRID
IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE MANUEL TELLO
IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.
Isabel la Católica, 23
1885



CAPÍTULO PRELIMINAR.

ARTÍCULO PRIMERO.

CAUSAS Y CARACTERES DEL RENACIMIENTO.

§ 1.º—El Renacimiento.

El siglo XVI.—Hechos que le sirven de preparación, contribuyendo á caracterizarle.—*Ruina del imperio de los Paleólogos.*—El proselitismo mahometano y el movimiento filosófico y artístico del Oriente.—Relaciones entre Oriente y Occidente.—Resurrección de la literatura clásica.—Desenvolvimiento del ideal pagano.—Entusiasmo por el clasicismo.—Exageraciones.—*Invención de la imprenta.*—La publicidad en los siglos medios.—Consecuencias.—Desarrollo de la enseñanza oral.—Sumisión al principio de autoridad y consagración de las prácticas rutinarias.—Revolución producida por la imprenta.—*Descubrimiento del Nuevo Mundo.*—Invención de la brújula.—Las tres aristocracias.—Preparación de los espíritus á la admisión de innovaciones.—*Generalización del empleo de la pólvora.*—La igualdad de la fuerza.—Ruina de la *caballería.*—Consecuencias de todos los hechos apuntados.—Influencia que en el arte ejercen la sociedad y sus ideales.—El arte escultórico y la sociedad.—La estética evolucionista.—Exageraciones de Taine y de su escuela.—El clima y la cultura social y artística.—El medio ambiente social y el escultor.—Necesidad de apreciar los elementos de la cultura social en todo estudio histórico-crítico del arte.

Es el siglo XVI una de las épocas más dignas de estudio que á la consideración de todo hombre de ciencia, literato ó estadista, filósofo ó historiador, artista ó geógrafo, puede seguramente ofrecerse. Grandes hechos, de transcendental influjo, anuncian y preparan su adveni-

miento; poderosas corrientes, venidas de todos los puntos del horizonte, contribuyen á determinar las direcciones que en las varias esferas de la vida le caracterizan; y al calor de unas y otras influencias, brota y se desarrolla con prodigioso vuelo, dada la admirable disposición de la atmósfera social, esa especial manifestación de la vida de la humanidad que la historia, con poco común acierto, ha bautizado con el gráfico nombre de Renacimiento.

Preceden á periodo tan notable, como por vía de introducción y á manera de época de gestación laboriosa, grandes hechos y jamás soñados descubrimientos, magnífico asunto para un cuadro, en el que, por una parte, se haría notar en primer término la ruina del imperio de los Paleólogos con la toma de Constantinopla por las tropas de Mahomet; por otra se destacaría, rodeada de la aureola de la gloria, la grave figura de Guttenberg, el inventor inmortal del arte tipográfico, y por otra, en fin, envuelto en los nacarados fulgores del crepúsculo del siglo XV, descollaría la colosal figura de Colón, el revelador del Nuevo Mundo; en los límites del horizonte apuntaría la aurora del siglo XVI, brotando como del seno de la tierra su alegórica personificación, rodeada de los atributos de las ciencias y de las artes, á los que dirigiría cariñosas y protectoras miradas.

El descubrimiento de la imprenta, el del Nuevo Mundo y la toma de Constantinopla, son, á no dudarlo, hechos de transcendencia suma, bastando cualquiera de ellos, por sí solo, para imprimir determinado carácter á una época. ¿Quién, en efecto, puede desconocer la importancia que reviste la ruina del imperio de Oriente con la sustitución, en el seno mismo del saber clásico, de una dinastía griega y cristiana por otra dinastía mahometana y asiática? ¿A quién se le ocultan las consecuencias del entronizamiento en Constantinopla de una raza conquistadora, im-

pregnada del espíritu de intransigente proselitismo, propio de las sectas muslímicas, llevado al colmo por las circunstancias y las exigencias de su posición político-social de conquistadores? No era posible que las escuelas subsistentes en la imperial Bizancio continuasen sus pacíficas controversias: en medio de la asfixiante atmósfera creada por la conquista no cabía ningún pensamiento independiente; los sabios griegos, aquellos apasionados comentadores de Aristóteles y de Platón, empaquetaron sus sagrados pergaminos, y, guardándolos como tesoro inestimable, huyeron aquende el mar Jónico, resucitando en Italia sus escuelas con entusiasta aplauso de las gentes, y dando nuevo y vigoroso impulso á la naciente dirección de los estudios filosóficos y literarios.

Hánse exagerado quizá las consecuencias resultantes de la llegada á Italia de los ilustres fugitivos de la corte de los Paleólogos. Es necesario no olvidar, como advierte con mucha razón De Gerando, que el estudio de la lengua de los griegos era ya cultivado en Europa desde los siglos XII y XIII; que diversos manuscritos pertenecientes á la literatura y á la filosofía de los griegos, habían comenzado, largo tiempo hacía, á circular, á ser traducidos en Occidente; que las relaciones del Oriente con el Occidente se habían extendido y regularizado desde las Cruzadas; que Venecia, Pisa y Génova alimentaban activo comercio con Levante; que la primera de estas repúblicas poseía desde las Cruzadas varias colonias sobre las playas y en el archipiélago helénico; que una dinastía francesa se había revestido en Bizancio mismo de la púrpura de los Césares; que los esforzados almogávares, al mando de Roger de Flor, solicitados por el emperador Andrónico, recorrieron la Anatolia, la Frigia, el Tauro y Filadelfia, realizando increibles hazañas, y á las órdenes después de Berenguer de Entenza, enseñaron á griegos y turcos cómo castigaban la traición los catalanes, apoderándose por

fin del ducado de Atenas y ofreciéndole al siciliano Fadrique, de la Real casa de Aragón; que de esta suerte, ora por medios pacíficos, ora por medios belicosos, se habían establecido, largo tiempo hacía, no interrumpidas relaciones entre el imperio de Oriente y las regiones occidentales, especialmente la Italia.

Pero precisamente estas frecuentes comunicaciones entre Oriente y Occidente, contribuían á preparar el terreno para la prodigiosa restauración del clasicismo pagano, realizada tras la llegada de los sabios griegos. Lo que había faltado á la Edad media eran los originales de las obras clásicas, era la crítica y buen gusto necesario para separar lo apócrifo de lo auténtico; poetas é historiadores, oradores y filósofos, éstos especialmente, eran estudiados en códices desfigurados por la ignorancia ó la mala fé, por el espíritu de sistema ó por ciegas preocupaciones. Ya se habían realizado varias tentativas para la reintegración de los textos auténticos: en el siglo XIV, un monje, enviado del emperador Andrónico al papa Benedicto XII, había intentado, familiarizado como estaba con la lectura de Platón y Aristóteles, esta restauración, sacando no escaso fruto de su trato y conversación Bocaccio y el Petrarca; más tarde, otro enviado de Miguel Paleólogo á Ricardo de Inglaterra, Manuel Chrysoloras, enseñó en Florencia la lengua de Pericles, formándose en su escuela Leonardo d' Arezzo, el Bárbaro, el Filelfo, el Poggio, el Guarini y otros protegidos por Cosme de Médicis, Juan Galeazzo y Nicolás V. Por entonces el popular Cosme de Médicis encarga á Juan Argiropulo, traductor de Aristóteles, de la educación de su hijo Lorenzo; Angel Policiano y Teodoro Gaza le suceden con creciente crédito; Demetrio Calcóndilas marcha á Milán á enseñar la nueva doctrina antigua; J. Lascaris funda la Biblioteca de Florencia, y muestra á Francia la antorcha que á Italia iluminaba, creando también en París otra Biblioteca; Jorge

Gemistio Plethon abre en Florencia un curso de filosofía platónica, y hace brotar en la mente de Cosme, según manifiesta Marsilio Ficino, la idea de la famosa Academia florentina; Jorge Scholarius comenta el *Organon* de Aristóteles; Jorge de Trebisonda traduce al maestro de Alejandro; el famoso Cardenal Bessarion prosigue la obra de Plethon, y por todas aparecen entusiastas admiradores de las escuelas griegas, príncipes y papas, reyes y cardenales, fundándose multitud de Academias, la de la *Crusca* en Florencia, la de los *humoristi*, *fantastici* y *lincœi* en Roma, la de los *intronati* en Siena, la de los *innominati* en Parma, la de los *inmovili* en Alejandría, la de los *filarmonici* en Verona, la de los *adormentati* en Génova, la de los *nascosti* en Milán, la de los *ardenti* en Nápoles, la de los *otiosi* en Bolonia, la de los *offuscati* en Cesena, la de los *orditi* en Padua, la de los *adagiati* en Rímini, la de los *caliginosi* en Ancona, la de los *insensati* en Perugia y la de los *oscuri* en Luca, nombres todos que revelan, por lo caprichosos y extravagantes, lo espontáneo é irreflexivo de aquel prodigioso movimiento.

La fermentación intelectual que la resurrección de la literatura clásica produjo, el entusiasmo que despertó, no tiene ejemplo en la historia. El clasicismo, el amor y el gusto por el ideal pagano llegó á sobreponerse, en medio de aquella Italia, asiento del poder papal pero impregnada del espíritu anticristiano jamás enteramente destruído y conservado á través de las invasiones repetidas y de todas sus conmociones político-sociales, al mismo dogma cristiano. Pero ¿á qué hablar de Italia, cuando el colegio cardenalicio contaba entre sus miembros á un Pedro Bembo, que proscribía la lectura del apóstol de las gentes, del evangelista San Pablo, porque corrompía el buen gusto? ¿Puede llevarse más lejos la desmedida afición al culto de las bellas formas? Y no hay que perder de vista el importantísimo carácter que reviste la resurrección del

clasicismo: no se trata en efecto de recibir con los brazos abiertos el ideal clásico para ponerle al servicio de la causa cristiana; no se limita su influencia á mostrar á los espíritus ilustrados que la verdad no está reñida con la belleza ni el fondo con la forma; se va mucho más allá, se llega á rendir fanático culto al clasicismo greco-romano con todo su séquito mitológico, y se llega á pensar seriamente en la sustitución del dogma cristiano por el putrefacto paganismo, y si tal pensamiento no se lleva á la práctica, no es seguramente por falta de entusiasmo, sino porque con quince siglos de propaganda evangélica había que relegar al país de los sueños, por imposible, toda innovación religiosa que no tuviera por base los fundamentos teológico-morales de la sociedad cristiana.

Si tales eran los frutos de la caída del imperio de Oriente, las consecuencias de la invención de la imprenta no eran de menos consideración. Todas ellas pueden resumirse en una sola, robusto y fecundísimo tronco en que brota con increible vigor la civilización moderna: la democratización de la ciencia. Difícil nos es al presente formarnos una idea de la suma de esfuerzos que en la Edad media suponía la formación de una pequeña biblioteca como la que, en la actualidad, puede poseer al terminar su carrera un estudiante aprovechado de regular posición: prolijas investigaciones, no pocos viajes, numerosas relaciones en los centros científicos, costosos sacrificios pecuniarios, todo esto se necesitaba para reunir, en último resultado, un centenar de obras manuscritas plagadas de errores de concepto y de copia, mutiladas caprichosamente en no pocas ocasiones, interpoladas y trastrocadas las más veces sin crítica ni gusto, y siempre, en fin, en más ó menos grado defectuosas. De aquí el que la ciencia estuviera vinculada en determinadas clases, sin que las demás pudiesen aspirar á su logro, desprovistas como se hallaban de medios; sólo las comunidades religiosas, ricas como

tales; algunos personajes de la nobleza, menos pagados de sus timbres nobiliarios que de sus talentos y erudición; las altas dignidades eclesiásticas y algún plebeyo enriquecido, podían llegar á subir los escalones del templo de la ciencia; el vulgo, el pueblo, entendiendo aquí por pueblo las novecientas noventa y nueve milésimas de la sociedad, yacía en las tinieblas de la más crasa ignorancia, sin poder alimentar siquiera la consoladora esperanza de salir de su postración intelectual.

Natural consecuencia de semejante estado de cosas era el predominio absoluto de la enseñanza oral, predominio de que apenas si hoy alcanzamos á darnos cuenta, teniendo casi por legendaria la narración de la enseñanza de Abelardo, seguido por miles de discípulos al campo, por no caber su auditorio en lugares cerrados ni aun en las plazas públicas. De aquí aquella sumisión ciega de miles de discípulos á la prestigiosa voz del maestro, aquel apasionamiento fanático por las doctrinas, aquella falta de tacto y de crítica, aquella transmisión sagrada de las enseñanzas de la escuela, y aquella superficialidad en el estudio. El maestro habla y no es posible dudar de su palabra; su acento penetra hasta lo último del alma, apoderándose como dueño absoluto de aquellas inteligencias vacías de ideas y prontas á recibir las primeras que en ellas quieran aposentarse; no cabe discusión de principios, ni de hechos, ni de razonamientos; todo es igualmente cierto y evidente: *magister dixit*, esa es la fórmula suprema.

El sublime invento de Guttenberg cambió enteramente la faz de los estudios, y con ella, á la larga, la faz de la sociedad en sus múltiples esferas de acción. La ciencia se democratizó; el libro se puso al alcance de todos; el prestigio del maestro desapareció; se discutió el principio de autoridad; los sabios se multiplicaron; las discusiones tomaron distinto carácter; los principios, las teorías, los sistemas se fijaron invariablemente, no estando ya al ar-

bitrio de caprichosas interpretaciones; todos pudieron conocer auténticamente, y sin necesidad de penosos viajes ni excesivos gastos, el pensamiento de cada cual; la vaguedad de la exposición oral, hija muchas veces de las impresiones del momento, desapareció, y con ella el lujo de palabras huecas que casi siempre la constituía, tolerable en un discurso, pero insoportable en un libro; el buen gusto se depuró poco á poco; la crítica ilustrada y concienzuda nació, y á su lado brotó vigorosamente la afirmación de la conciencia individual. Tales y tan grandes fueron los resultados que produjo la invención de la imprenta.

No fueron sin duda de igual transcendencia las consecuencias del descubrimiento de América y del paso á las Indias orientales por el Cabo de Buena Esperanza, precedido como preliminar indispensable del descubrimiento de la brújula, que ensanchaba la esfera de la navegación, mostrando inagotables veneros de riqueza al comercio, hasta entonces casi reducido á los estrechos límites del cabotaje; pero tampoco dejaron estos hechos de influir poderosamente en las condiciones de la vida de la sociedad. Abriéronse con ellos nuevos horizontes á la febril actividad y al espíritu aventurero de los occidentales, precisamente al tiempo en que espiraba el feudalismo belicoso, y al lado de la aristocracia, ya antigua, de la sangre y al de la naciente del talento, surgió la aristocracia mercantil que, parapetada en sus riquezas y servicios, y dando la mano á la despreciada clase industrial y agrícola para levantarla de su postración y hacerla valer, utilizándola en su provecho, fué poco á poco y de una manera insensible invadiendo todos los terrenos y originando la moderna clase media, nervio de las actuales sociedades.

Bastaría tan grande resultado, prescindiendo de lo que en sí significa el hecho del descubrimiento de un nuevo

mundo con el desarrollo del arte de la navegación, de la geografía y de la astronomía y de las ciencias naturales y etnográficas, y con la consiguiente modificación del régimen económico, para que concediésemos honroso lugar entre las influencias que ocasionaron el Renacimiento, dándole propia fisonomía, al gran descubrimiento de Colón. «El descubrimiento de un nuevo hemisferio y de tantas regiones hasta entonces ignoradas—dice oportunamente De Gerando,—en que la naturaleza física y la humana se presentaban bajo aspectos tan variados, tan diferentes de aquéllos á que estaban hechos los espíritus, debía á su vez excitar la curiosidad de aquellos á quienes se referían, y disponer por la vista de objetos nuevos á acoger más fácilmente y aun á buscar ideas nuevas.»

Si no á la misma altura que los anteriores hechos, muy poco por bajo, en orden á su transcendental significación, debe colocarse otro acontecimiento, que cambió totalmente el modo de ser del arte bélico, exigiendo nuevos principios estratégicos é influyendo poderosamente en la ruina y muerte del feudalismo. De sobra se comprende que nos referimos al empleo de la pólvora como elemento ordinario de combate. Háyase inventado donde quiera, y cualesquiera que hayan sido sus usos en la Edad media, es indudable que su generalización y empleo permanente en los ejércitos data sólo de la época que estudiamos, y en ella sólo comienzan á hacerse sentir sus importantes consecuencias.

La pólvora, en efecto, sustituyendo al arma blanca, igualó al fuerte con el débil, poniendo fin para siempre á la incontrastable influencia del valor y fuerza personal, capital y constitutivo elemento del feudalismo; falta esta institución de su apoyo, no tardó en venirse abajo con estrépito, cayendo con ella aquellos ciclos de caballerescas ficciones, encantamentos y desafíos, gigantes y héroes, encarnación de la fuerza y de la astucia, y toda la

literatura legendaria, pulverizada á los golpes del ridículo, asestados por la pluma del inmortal manco de Lepanto. Basta lo dicho para comprender cómo había de contribuir el maravilloso invento y uso de la pólvora á la transformación que en todas la esferas se operaba, despertando nuevos sentimientos é impulsando al humano espíritu á lanzarse por la senda de las reformas, predisponiéndole favorablemente á toda peregrina novedad.

A poco que en los hechos enumerados se medite, sobre todo si se relacionan entre sí, puede comprenderse cómo habían de trastornar el modo de ser de la sociedad de la Edad media, y encontraremos lógicos y consecuentes cuantos en el décimosexto siglo se producen: la decadencia y definitiva muerte del feudalismo; el nacimiento y desarrollo de la reforma protestante; el descrédito y ruina de la filosofía escolástica; la resurrección de las escuelas clásicas, platónica y aristotélica, estóica y epicúrea, y hasta pitagórica y pirrónica; la destrucción del poder de los comunes con la preponderancia del poder real, que da por resultado el nacimiento de las monarquías absolutas, á cuya sombra brota la tendencia democrática, alimentada al calor del latente individualismo contenido en el principio del libre examen; la secularización de la ciencia; la definitiva separación de la filosofía y la teología; el desarrollo de las ciencias naturales; el nacimiento del espíritu de asociación para la explotación primero de grandes empresas comerciales y fabriles, aplicado después á otros fines de la vida; el establecimiento de los ejércitos permanentes y el planteamiento de las relaciones diplomáticas; la rehabilitación de los idiomas vulgares, desdeñosamente mirados hasta entonces por los doctos; la transformación consiguiente de las literaturas romances, y tantos y tantos otros hechos como contribuyen á dar especial carácter al siglo XVI.

Es el arte, en sus múltiples manifestaciones, reflejo

fiel de la sociedad en que se desarrolla, de sus temores y esperanzas, de sus dolores y alegrías, de sus aspiraciones y de su total modo de ser. El capricho de un dictador ó la mudable voluntad de un déspota bastan para cambiar una legislación, pero son siempre impotentes para crear un arte; porque decir arte, es decir ideal, es decir educación, costumbres, religión, filosofía, todo, en fin, lo que constituye la cultura general de un pueblo, física, moral é intelectual. A tal cultura tal ideal, y á tal ideal tal arte; esta es la ley, ley ineludible jamás infringida por la historia.

No vamos á discutir cuál de las manifestaciones del arte refleja con mayor exactitud las sociedades y los siglos; pero aun reconociendo los títulos que el arte literario, por sus especiales condiciones, tiene á la mayor consideración del historiador y del filósofo, es innegable que en la arquitectura y la escultura, expresión petrificada del sér y vida del hombre, pueden estudiarse los sentimientos que han agitado á la humanidad, sus dudas y creencias, sus entusiasmos y sus desalientos, no diremos tan bien como en el libro, pero sí con tanta precisión y acaso con mayor verdad, porque el libro tiene algo de más subjetivo y personal que las artes plásticas, destinadas por su naturaleza á reflejar con absoluta determinación los sentimientos y creencias del mayor número, sin que á ello sea obstáculo la individual protesta que por acaso se desliza en un detalle arquitectónico ó en un pliegue escultural. Así la rigidez de la escultura egipcia, extensiva á todo el arte oriental, aunque más típica, refleja el despotismo político y teocrático, como la belleza correcta de las formas griegas revela el culto formal del politeismo; como la incorrección de la escultura cristiana revela el desprecio á la materia y el culto espiritual de la expresión; como las pirámides de Egipto, con sus enormes hiladas de piedra, traducen la arraigada creencia del ribereño del Nilo en la inmortalidad del alma; como los

templos griegos, con su exigua *cella* y sus bellos pórticos, reflejan la superficialidad del sentimiento religioso del paganismo; como la bóveda romana manifiesta la aspiración al dominio universal del pueblo-rey; como las agujas góticas, líneas verticales, arcos apuntados, cresterías, arbotantes, botareles y ojivas de las catedrales de la Edad media, solicitando siempre la mirada á subir al cielo, y ambicionando velar las masas y los apoyos tras vistoso encaje, revelan el espiritualismo cristiano y la grandiosa aspiración del creyente á confundirse en el seno de lo infinito, abismándose en su extática contemplación.

Sin hacer profesión de darwinismo, ni militar en las filas de las escuelas evolucionistas; sin aceptar siquiera las afirmaciones del eminente Montesquieu en lo referente á la influencia del clima, se puede, no obstante, convenir, y hasta es imposible no reconocer, en sus verdaderos límites, el influjo del medio ambiente en las condiciones de vida social de los pueblos, y por lo tanto, y muy especialmente, en el arte. El artista no es un sér aislado, sino que vive en sociedad, y esta sociedad influye directamente en su espíritu, y consiguientemente en sus obras, con sus aspiraciones, con sus luchas, con sus ideas, con sus costumbres. Ningún artista, ni siquiera el genio, puede desentenderse de esta influencia; cabe, sin duda, cierta independencia en la concepción de un asunto; cabe también la originalidad en el modo de tratarlo; pero detrás de esa independencia y de esa originalidad, en el fondo de la composición artística, palpita y no puede menos de palpitar, ora por vía de sumisión y aplauso, ora en son de censura y de protesta, la idea madre de la sociedad en que vive, los pensamientos y las costumbres de la época del artista.

«Cuando partiendo de un país meridional—dice Taine »en su *Filosofía del Arte*—subís hacia el norte, os aper-

»cibís de que, al entrar en ciertas zonas, se ve principiar »una especie particular de cultivo y una especie particu»lar de plantas; primero el áloe y el naranjo, algo más »tarde el olivo y la viña, un poco más allá el abeto, al »fin los musgos y los líquenes. Cada zona tiene su culti»vo y su vegetación propia; ambos principian al princi»pio de la zona y acaban al fin de la zona; ambos le es»tán unidos; ella es su condición de existencia, la que por »su presencia ó ausencia los determina á aparecer ó á des»aparecer. Pero ¿qué es la zona sino cierta temperatura, »es decir, cierto estado del calor, de la humedad, en una »palabra, cierto número de circunstancias reinantes, »análogas en su género á lo que llamábamos há un mo»mento el estado general del espíritu y de las costum»bres? Del mismo modo que hay temperatura física que, »por sus variedades, determina la aparición de tal ó cual »especie de plantas, del mismo modo hay temperatura »moral que, por sus variaciones, determina la aparición »de tal ó cual especie de arte. Y del mismo modo que se »estudia la temperatura física para comprender la apari»ción de tal ó cual especie de plantas, el maíz ó la avena, »el áloe ó el abeto, del mismo modo es preciso estudiar »la temperatura moral para comprender la aparición de »tal ó cual especie de arte, la escultura pagana ó la pin»tura realista, la literatura mística ó la arquitectura clá»sica, la música voluptuosa ó la poesía idealista. Las »producciones del espíritu, como las de la naturaleza vi»va, no se explican sino por su medio.»

Más adelante añade el mismo autor: «Consideremos »ahora otro caso más difícil: una comarca entera con sus »innumerables detalles de estructura, de aspecto, de cul»tivo, con sus plantas, sus animales, sus habitantes, sus »ciudades: los Paises-Bajos, por ejemplo. Su carácter »esencial es el estar formados por *aluviones*, es decir, por »los grandes depósitos de tierra que los ríos acarrean y

»esparcen en sus desembocaduras. De esta sola palabra »nacen infinidad de particularidades, que constituyen toda »la manera de ser de la comarca, no solamente su exte- »rior físico y lo que es por sí misma, sino también el es- »píritu y las cualidades morales y físicas de los habitan- »tes y sus obras. Desde luego, en la naturaleza inanima- »da, las llanuras húmedas y fértiles. Esto es necesario á »causa del gran número y de la anchura de los ríos y »del vasto depósito de tierra vegetal. Estas llanuras es- »tán siempre verdes, porque los grandes ríos, tranquilos »y perezosos, los innumerables canales, fácilmente esta- »blecidos en el suelo llano y húmedo, mantienen perpe- »tua frescura. Adivináis ahora, y por la sola fuerza del »razonamiento, el aspecto del país: ese cielo descolorido, »lluvioso, rasgado sin cesar por aguaceros, y aun en los »días buenos cubierto, como por delicada gasa, de los »tenues vapores que escapan del suelo húmedo, y for- »man cúpula diáfana, aéreo tisú de delgados copos nivo- »sos por encima del gran canastillo verde, abierto hasta »perderse de vista y redondeado hasta el horizonte. En la »naturaleza animada, esa multitud y riqueza de pastos »atraen grandes rebaños pacíficos, recostados en la yerba »ó comiendo á boca llena, que siembran de manchas ama- »rillentas, blancas, negras, la interminable superficie lla- »na y verde. De ahí esa cantidad de leche y de carne que, »junta con los granos y con las legumbres producidas por »la exuberante tierra, facilita abundante alimento barato »á los habitantes. Podríase decir que, en este país, el »agua hace la yerba, que hace el ganado, que hace el »queso, la manteca y la carne; que todos juntos, con la »cerveza, hacen el habitante. En efecto, de esta pingüe »naturaleza y de la organización física empapada de aire »húmedo, véis nacer el temperamento flamenco, el na- »tural flemático, las costumbres regulares, la tranquili- »dad de espíritu y de nervios, la capacidad de tomar la

»vida razonable y prudentemente, la alegría continua, »el gusto del bienestar, repartiendo su imperio con la »limpieza y la perfección de lo *confortable.*»

Lejos de nosotros la idea de aceptar en toda su extensión los exclusivos principios del digno profesor de la escuela de Bellas Artes de París; iríamos á parar á la negación de la libertad humana, sumiéndonos en un panteismo naturalista, tan desconsolador como infecundo; soltaríamos la pluma desalentados, sin ánimo para trabajar, y nos entregaríamos de lleno á los desordenados impulsos de la naturaleza bruta. Afortunadamente basta una pequeña dosis de buen sentido para rechazar tales principios y teorías, que si por de pronto deslumbran y seducen con su aparente claridad y la magia de su exposición, sometidas á maduro examen, descubren inmediatamente su esterilidad y su falsedad, y no resisten, apoyadas en vacilante base, los tiros de la más superficial crítica. ¿Qué significa, en efecto, el sistema que nos ocupa? Significa la negación, mejor dicho, el aniquilamiento de la historia; por fortuna la historia está ahí erguida y majestuosa para protestar de semejante tesis, refutándola con su presencia. Porque no hay que hacerse ilusiones; aceptada en su integridad la doctrina transcrita en los anteriores párrafos, la historia no es posible, y la filosofía de la historia queda reducida á un simple estudio de las condiciones físico-climatológicas de las localidades; una vez determinadas estas condiciones, se relacionarán con el carácter y las costumbres, y se fijará *á priori* la religión, la moralidad, la legislación, el temperamento y los hábitos de los habitantes de la comarca, y ya no será posible ninguna variación ni cambio alguno, ó de ser este cambio posible, se efectuará siguiendo un círculo invariable según el estado de la atmósfera; no caben reformas, ni progreso, ni diferencias de aptitudes ó de educación, ni nada, en fin, que salga de los límites previamente tra-

zados á la actividad de cada sér. Como se ve, semejantes conclusiones, perfectamente ajustadas á los principios establecidos, son completamente absurdas; la razón las rechaza y la experiencia las desmiente. No hay más remedio que resignarse y convenir en que la teoría, de que proceden, es falsa é inadmisible. Rechazándola, pues, en la forma exclusiva é intransigente en que se nos presenta, admitimos, sin embargo, la presencia del medio ambiente, tanto físico como espiritual, respectivamente constituídos por las condiciones climatológico-locales del país y las condiciones morales é intelectuales de la cultura social, y afirmando lo poderoso de esta influencia y la necesidad de tomarla en cuenta en todo estudio histórico que aspire á la pública aprobación, la encontramos, no obstante, limitada por la libertad humana, que puede siempre desentenderse de ella, siguiendo opuestos derroteros á los que esa influencia le señala.

Determinados de esta suerte los límites del poderoso influjo del medio ambiente social, en cuyo centro vive, y alienta, y lucha el artista, y reconocida la necesidad y conveniencia de tomarle en consideración en toda investigación histórica, no podemos menos tampoco de dejar sentado, que esta necesidad y conveniencia se aumenta en sumo grado, cuando de la exposición de un período histórico del arte escultural se trata, como sucede en el presente caso. Porque es preciso, en efecto, no perder de vista que el escultor, por la especial naturaleza del arte que cultiva, no puede, en modo alguno, prescindir de la influencia señalada, manifestada en múltiples sentidos, ora por la educación recibida, ora por las exigencias del público, fruto directo una y otras de la atmósfera que se respira, de la cultura de la época. El poeta encuentra en el fondo de su pensamiento una idea original que surge, como planta exótica, en el torrente de ideas recibidas por la educación, y puede, haciendo libérrimo

uso de su voluntad, acogerla cariñosamente, desprenderla y hacerla triunfar de las que la rodean convirtiéndola en su ideal y haciéndola resaltar en sus obras. Para esto casi no necesita más que querer; los materiales de su arte facilitan la innovación, y con un poco de genio puede llegar de un salto á la meta de su intento, brotando de su mente, armada de punta en blanco, como Minerva de la cabeza de Júpiter, la obra de arte, el poema concebido en un rapto de inspiración; estas circunstancias nos explican la aparición, en el seno y en los comienzos de casi todas las literaturas, de esas obras maestras asombro de los siglos: el *Mahabarata* y el *Ramayana* en la India, la *Iliada* y la *Odisea* en Grecia, los *Nibelungen* en Alemania, el *Poema del Cid* en España, *La Divina Comedia* en la península italiana. No sucede, no puede suceder así en el arte escultórico; el genio más grande, la más sublime inspiración, retrocede ante los obstáculos de la empresa, y desmayando en su intento, tiene que renunciar forzosamente al logro á que aspiraba; no caben en la estatuaria esos saltos prodigiosos por los que el poeta se eleva del polvo de la tierra á los esplendores del ideal; en el arte de Fidias y Praxiteles hay que marchar poco á poco, so pena de caer ó de extraviarse. No cabe tampoco por lo mismo esa casi absoluta independencia con que el genio poético se mueve y obra; el instinto tan sólo y ese innato buen gusto del verdadero poeta, le bastan para crear sus obras inmortales: en el escultor la educación entra por tanta parte, con sus procedimientos y rutinas, con sus *recetas* y *maneras*, en la realización de sus obras, que si no absorbe y ahoga su inspiración original, por lo menos la enreda de tal suerte, que la hace casi imposible en la práctica. No hay que olvidar, por otra parte, que el escultor no trabaja por su propio recreo, como lo hace muchas veces el poeta; el escultor recibe su encargo, ajusta su trabajo, recibe el precio estipulado, y no pue-

de menos de someterse á las condiciones que se le imponen; los materiales, las dimensiones, los asuntos, todo se le señala de antemano, ó por lo menos se fija en ciertos límites; el círculo de su acción se estrecha de tal suerte que, no cabiendo el genio en él, al querer volar, quiebra sus alas contra el muro que le rodea. El poeta puede lanzarse á su antojo por los más ignorados caminos, aunque en ellos nadie le siga; un pedazo de papel ó un tronco de árbol, una pizarra ó un lápiz, le son suficientes para dar forma á su creación: todo lo que necesita lo saca de su pensamiento, fabricando sus obras como la araña su tela; puede ser monarca lo mismo que mendigo, llevar la vida sedentaria del hombre de bufete, lo mismo que la bulliciosa de los campamentos; si su siglo le aplaude, si sus contemporáneos le protegen, recibe con gratitud la protección y el aplauso; si le desdeñan ó le censuran se encoge orgullosamente de hombros y sigue su camino fiando en la posteridad ó conformándose con la propia satisfacción. El escultor no puede hacer otro tanto: tiene que atender las exigencias del público si no quiere perder su favor y renunciar al ejercicio de su arte; necesita materiales costosos que no puede emplear en satisfacer su propio gusto, sino el gusto de quien le manda trabajar ó de quien puede comprar sus obras; necesita largo aprendizaje en la escuela del maestro, que graba en su inteligencia y en su imaginación con indelebles rasgos, como la gota de agua en la peña, procedimientos y prácticas, principios y teorías. Todo este conjunto de influencias y de presiones, envuelve su espíritu en inextricable red, entre cuyas mallas pierde su nativa independencia sin lograrla jamás recuperar del todo.

Acabamos de mostrar cumplidamente la necesidad que en el presente estudio se hace sentir de apreciar debidamente los varios elementos de la social cultura que informan el espíritu de la vida artística. Enumeradas su-

mariamente las varias influencias que desde el siglo XV se hacen sentir en Europa con sus importantes consecuencias, que determinan los caracteres distintivos del siglo XVI, correspóndenos, para lograr cumplida explicación del carácter del renacimiento en la península española, examinar brevemente los resultados en la misma de dichas influencias, así como también considerar las que en el seno mismo de España, y por causas originales, se producen. Sólo así podrán ser de algún provecho nuestras investigaciones, respondiendo á las exigencias legítimas de la crítica moderna.

§ 2.º—El Renacimiento español.

Influencia en España de las causas generales que preparan el renacimiento.—España y el descubrimiento de América.— La imprenta en la Península.— La *Biblia-políglota* del Cardenal Cisneros.—Relaciones entre España é Italia.—Transmisión de las aficiones clásicas.—Comprobantes.—La Reina Católica y los clásicos latinos.—Causas que modifican los caracteres del renacimiento en España, dándole fisonomía propia.—Realización de la unidad político-religiosa de la monarquía española.—El reino de Castilla á la muerte de Enrique IV.—Aspiración de los Reyes Católicos.—Unión de Aragón y Castilla.—Conquista de Granada.—Centralización política y administrativa.—Tentativas de unificación legal.—Establecimiento de la Inquisición.—Juicio crítico de esta institución.—Helefe y Ortí y Lara.—Expulsión de los judíos.—Transcendencia de esta medida.—Carácter de la cultura española determinada por todas estas influencias.

Aun cuando ciertamente las condiciones de existencia de la sociedad hace cuatro siglos eran muy distintas de las actuales, y por más que no admita comparación la rapidez é intimidad actual de las relaciones internacionales, establecidas por mil eficacísimos medios, con las de los siglos pasados; aun cuando fuera muy diferente, por lo tanto, la resonancia que en un país tuvieran los sucesos y descubrimientos en otro realizados, pues

hoy realmente los pueblos más distantes entre sí comulgan á la mesa del progreso, transmitiéndose instantáneamente sus más pequeñas impresiones con la noticia de sus más insignificantes hechos, mientras que anteriormente la dificultad de las comunicaciones limitaba en gran manera las relaciones internacionales, ahogando el eco de los lejanos ruidos y restringiendo la esfera de acción y resonancia de los inventos y acontecimientos, no cabe dudar en modo alguno de la transmisión, relativamente rápida, y de la repercusión, relativamente grande, de hechos de transcendencia tan excepcional, como los que sirven de introducción y preparación al gran siglo XVI.

¿Cómo había España de permanecer extraña á tales hechos, cuando precisamente coincidían con la época de su mayor esplendor; cuando se constituía en poderoso y respetado reino, mediante la unión de Aragón y de Castilla y la conquista de Granada; cuando tremolaba su victorioso estandarte en los torreones de cien ciudades italianas; cuando extendía su influencia al otro lado del Rhín, mediante el matrimonio de Juana y de Felipe; cuando impulsada por inquieto afán de gloria, llevaba sus invictos tercios á las playas africanas para lavar la afrenta del Guadalete? Uno de los hechos apuntados como preliminares de la Edad Moderna, el descubrimiento del Nuevo Mundo, ¿no fué realizado bajo el patrocinio de la española Isabel? ¿no fueron plantas españolas las primeras que hollaron el lujurioso suelo del continente americano?

Si acontecimiento tan importante en los fastos del humano linaje se realiza por españoles, produciendo, por tanto, sus primeros efectos en España, no es lícito dudar tampoco de la directa y rápida transmisión á la Península del influjo, en la cultura ejercido, por la toma de Constantinopla y la invención de la imprenta. En 1468 entraron en nuestra patria las primeras prensas alemanas, á poco de haberlas inventado en Maguncia los talentos y

esfuerzos reunidos de Guttenberg, Fust y Schoeffer; y primero en Barcelona y Valencia, después en Zaragoza y Salamanca, y más tarde en Toledo, Zamora, Sevilla y otras cien poblaciones importantes, se empezaron á cosechar los ricos y sazonados frutos del nobilísimo invento, entrando España tan de lleno en las nuevas vías, que causa verdadero asombro el crecido número de producciones científicas y artísticas, religiosas y profanas que se dieron á la estampa en los dominios de Isabel y Fernando antes de espirar el siglo XV, y que encuentran magnífico coronamiento en la empresa acometida y llevada á cabo bajo los auspicios del insigne Cisneros, á principios del siglo XVI, con la publicación de la *Biblia políglota*, gloria imperecedera de la escuela complutense.

No resulta menos patente la transmisión de las aficiones clásicas de Italia á nuestro suelo. Frecuentes en sumo grado, y ya de añeja fecha, eran las relaciones entre las dos penínsulas, ibérica é italiana; basta echar una ojeada al mapa de Europa, para comprender que, especialmente desde que el litoral del Mediterráneo fué reivindicado, por los esforzados adalides de la causa cristiana, del poder de los musulmanes, estas relaciones tenían que establecerse y sostenerse con más intimidad cada vez. Cuando se recuerda que en 1256, á la muerte de Guillermo de Holanda, la república de Pisa, haciéndose intérprete de los deseos de los demás Estados italianos, aclamó emperador de Alemania á D. Alfonso el Sabio «porque todo el común de Pisa, toda Italia y casi todo el mundo» reconocía al hijo de San Fernando por «el más excelso de todos los Reyes, que son ó fueron nunca en los tiempos dignos de memoria (1),» acto confirmado después por el voto de cuatro electores del Imperio en Tréveris; cuando se trae á la memoria la declaración de Pedro II de

(1) Palabras del acta de reconocimiento de la república de Pisa.

Aragón, como feudatario de la Santa Sede, declaración que tantos disgustos ocasionó á la lealtad y patriotismo de aragoneses y catalanes; cuando se piensa en la conquista de las islas Baleares, realizada por el incontrastable esfuerzo del magnánimo Jaime, conquista que permitía á la Real casa de Aragón mantener en el Mediterráneo avanzado centinela, dotando de precioso punto de escala á su marina, y abriendo á sus esperanzas nuevos y brillantes horizontes; cuando se medita, finalmente, en la llamada de Pedro III por los italianos y en el establecimiento consiguiente, en el centro mismo de la península itálica, de una dinastía española, imposible es no reconocer las poderosas corrientes artísticas que de España á Italia se establecieron por medio de las relaciones belicosas y comerciales, dando por resultado la introducción en España de las influencias del Renacimiento que á tan rica granazón llegó en el siglo XVI.

Bastaría recordar los nombres de los Menas y Santillanas y el éxito de la alegoría dantesca entre nuestros ingenios, para quilatar la eficaz influencia del arte italiano en el español. Ya en el reinado de los Reyes Católicos, tan fecundo en graves enseñanzas, se dibujan, clara y vigorosamente marcados, los efectos de tales comunicaciones. Educado Fernando por el celebrado maestro Francisco Vidal de Noya: discípula Isabel de la docta latina Doña Beatriz de Galindo: encargado de la enseñanza del príncipe D. Juan el catedrático de Salamanca Fray Diego de Deza, tan digno de aprecio por tantos conceptos; llamados de Italia á la corte los renombrados humanistas Pedro Mártir de Angleria y Lucio Marineo Sículo, ya ventajosamente conocidos en España y admitidos entre los profesores de la ilustre escuela Salmantina, contando entre sus discípulos la flor y nata de Castilla y Aragón, D. Juan de Portugal, Duque de Braganza y de Guimaraes, el joven Duque de Villahermosa, sobrino del Rey;

los primogénitos de los Condes de Cifuentes y Ureña y de los Marqueses de Mondéjar y los Vélez; D. Gutierre de Toledo, hijo del Duque de Alba; D. Pedro Fernández de Velasco, nieto del buen Conde de Haro, y D. Alfonso Manrique, que lo era del famoso Conde de Paredes; introducida la afición á los estudios de la antigüedad hasta en el bello sexo, haciéndose notar por su erudición Doña Beatriz de Galindo, maestra de la Reina Católica; Doña Lucía de Medrano, encargada en Salamanca de explicar los clásicos del sigló de oro; la notable segoviana Doña Juana Contreras, con quien el ponderado Marineo no se desdeñaba de seguir correspondencia en latín; Doña Cecilia Morello, versada en filosofía y lenguas; Doña Álvara de Alba, autora de un tratado de matemáticas; las insignes Doña María de Pacheco y la Condesa de Monteagudo, hijas del tan noble como ilustrado Conde de Tendilla; la celebrada dama de Toledo Doña Isabel de Vergara, peritísima en el griego y el latín, y la hija del sapientísimo Nebrija, Doña Francisca, dechado de clásica erudición: logrados, en fin, los ópimos frutos de los estudios del insigne D. Antonio de Nebrija, discípulo primero, y profesor después de la Universidad de Salamanca, amigo de los doctos italianos Pico de la Mirandola y Mérula, Policiano, Filelfo y Marcio, con quienes seguía animada correspondencia, y los no menos granados del famoso Arias Barbosa, el *Nebrija griego*, hijo intelectual también de Salamanca, y su maestro después, conocedor de la corte de los Médicis y amigo de los ingenios que la ilustraban; no era difícil de prever cuán pingüe había de ser la cosecha que habían de obtener tales y tan bien dirigidas labores: entonces escribe Palencia su *Diccionario* y sus traducciones de Plutarco y Josefo, Pedro Mártir de Angleria sus *Décadas*, Nebrija su *Gramática*, Hernando del Pulgar sus *Claros varones*, Diego de Valera su *Crónica*, Diego de Almela su *Compendio historial*, Fernán Pérez

de Oliva y Juan López de Palacios Rubios, sus estimadas obras, Fray Antonio de Guevara su *Reloj de príncipes ó vida de Marco Aurelio*, pasando, de esta suerte, al idioma vulgar, la poesía y la historia, el teatro y la elocuencia de griegos y romanos, y ensayándose la lengua castellana en más ó menos felices imitaciones. La ilustración y el amor á los estudios clásicos cundía por todas las clases, dado ya tan visible ejemplo en las más altas esferas, hasta el punto de que un ingenio contemporáneo dijese con original acierto y pintoresco estilo: «¿Non vedes »quantos comiençan aprehender admirando su realeza? »Lo que los reyes facen, bueno ó malo, todos ensayamos »de lo facer; si es bueno por aplacer á nos mesmos, si es »malo por aplacer á ellos. Jugaba el rey, éramos todos »tahures; estudia la reina, somos agora estudiantes. E si »vos me confesáis lo cierto, su estudio es causa del vues»tro; ó sea por agradarla, ó sea porque os agrada, ó por »envidia de los que han començado á seguirla. Ello sea, é »sea por lo que sea; buena es la emulacion que suele agui»jar á los ingenios, que no les pase otro delante como »quando cauallos corren á la pareja.» Para dar idea de lo generalizado que estaba este movimiento, baste recordar que el mismo autor decía más adelante: «El que latin non sabe, asno se debe llamar de dos piés (1).»

¿Será necesario insistir más todavía, ni traer á examen nuevos hechos, para demostrar la resonancia que en España tuvo el hecho del Renacimiento? Si esto pasaba en la esfera literaria, ¿á quién se le oculta que iguales resultados habían de producirse en las demás esferas artísticas, y por lo tanto y muy especialmente en el arte escultural? Sería preciso negar la relación íntima de las artes todas, considerándolas desligadas como miembros sueltos

(1) V. la *Hist. crít. de la lit. esp.* de Amador de los Ríos, t. VII, cap. XVIII.

de cuerpos diferentes, cosa contraria á lo que la historia, de consuno con la razón, nos enseña. Todo, en efecto, se liga con todo; la armonía es la ley de las sociedades, como de los individuos; el cosmos es el reflejo de la armonía de Dios, como cada sér es vivo reflejo de la armonía del cosmos. Una revolución en el arte implica una revolución en la filosofía, en la religión, en el derecho, en las condiciones de la vida misma; una revolución en cualquiera de esas esferas, significa otra revolución análoga en todas las demás; la más pequeña causa lleva su influjo á todas partes, á la manera que, en la tranquila superficie de un lago, la piedrecilla arrojada á su fondo produce rizada ondulación que se extiende en sentido circular hasta perderse de vista, poniendo en movimiento la extensa masa líquida. Ocioso consideramos detenernos en este punto mostrando la solidaridad de la vida humana en sus varias determinaciones, y haciendo resaltar el eficaz influjo que la cultura intelectual ejerce en todas las esferas del arte. Nos basta haber puesto en claro la gran participación que España tuvo en el Renacimiento del clasicismo, consignando, por lo tanto, la existencia del ideal clásico en nuestro suelo, y dejamos para su oportuno lugar el mostrar cómo se encarnó este ideal en el arte escultórico.

Correspóndenos al presente, suficientemente comprobada ya la influencia del Renacimiento que, arrancando de Italia y determinada por los hechos analizados, se dirigió á nuestra Península para producir, por iguales causas, idénticos efectos, entrar en el estudio de las causas puramente locales, que pudieron contribuir á dar peculiar carácter al Renacimiento español. Sin esta previa investigación, caminaríamos á oscuras en la historia del arte patrio, sin lograr jamás cumplida explicación de las no poco distintivas diferencias que del arte italiano le separan.

Todas estas causas, teniendo su origen en el carácter español y en las exigencias político-sociales de la época, se manifiestan en el reinado de los Reyes Católicos, y se relacionan ó funden íntimamente con el pensamiento y realización de la unidad político-religiosa de la monarquía.

«Triste estado—dice Sánchez de Toca,—el de las coro»nas de León y Castilla á la muerte de Enrique IV »en 1474. El trono envilecido, sin fuerza y sin energía »ante tan horrenda disolución. Los prelados codiciosos é »indisciplinados, rebelados los nobles, y los tenidos por »maestres de las Ordenes divididos en parcialidades, ha»ciéndose encarnizada guerra, sembrando anarquía, to»dos cometiendo impunemente robos, atropellos, infames »venganzas; las Cortes desoídas, protestando en balde, sin »cesar, contra los abusos; las fortalezas asegurando la im»punidad del crimen; los campos infestados de bandole»ros, el desorden y la desolación en donde quiera, el des»orden en la administración de la justicia, en la recauda»ción de impuestos, la ruina en el Erario; temido y res»petado el vecino reino de Aragón; temidos también los »Reyes de Granada; la nación entera, en fin, agobiada »bajo el peso de tantos infortunios. ¿Quién hubiera dicho »entonces que en León y Castilla era donde iba á operar»se primero la revolución en favor de la monarquía? »¿Quién hubiera dicho sobre todo que, treinta años des»pués, á la muerte de la ilustre Reina Católica, el trono »de León y Castilla iba á ser el trono más grande de »la tierra?»

«Amaestrados en la escuela de la experiencia—dice en »su inimitable estilo el eruditísimo Amador de los Ríos,—»merced á los disturbios enriqueños, fuéles hacedero (á »los Reyes Católicos) comprender las más apremiantes »necesidades de la república. Yacía la administración ci»vil en caos espantoso, carecía la hacienda de todo sis»tema, faltaba al Consejo real la independencia, despoja-

»do de todo influjo en los negocios públicos; y desautori-»zada, si no envilecida la corona, imperaba sólo aquella »inquieta nobleza, que había batido palmas en el cadalso »de D. Alvaro de Luna, justiciando ante los muros de »Avila la estatua de Enrique IV..... Organizar la casi des-»quiciada monarquía, sometiendo á la autoridad suprema »del trono todos los poderes que habían existido antes en »completo divorcio; libertar á la nación de toda suerte de »tutelas y tiranías, impulsándola sin treguas en las vías »de la ilustración y de la cultura; constituir un gran pue-»blo fundando sobre anchas y seguras bases la unidad, »aspiración constante de cuantos grandes príncipes ha-»bía logrado España..... tal fué el anhelo y bello ideal de »los Reyes Católicos, á quienes iba á conceder el cielo la »gloria de verlo realizado.»

La unidad de la monarquía española es el hecho culminante verificado en el glorioso reinado de los Reyes Católicos. Unidas en 1478, á la muerte del Rey D. Juan, la Corona de Aragón, á la que estaba engarzada largo tiempo hacía la del leal condado de Barcelona, con la del reino de Castilla, en la que unas tras otras se habían fundido indisolublemente las del reino de Asturias y León y el condado de Castilla; acalladas para siempre las pretensiones de la Beltraneja con la batalla de Toro, y relegados al reino de Granada los últimos restos de las huestes de Tarif; Fernando é Isabel pensaron patriótica y prudentemente en lanzar de su último baluarte á los sarracenos, meditando y realizando la conquista del reino y ciudad de los Beni-Nazares, con aplauso de la cristiandad entera y sin igual regocijo de la nación. Es verdad que para que la unidad fuese completa, faltaba enlazar á la Corona castellano-aragonesa el reino de Navarra y el de Portugal, en mal hora disgregado del núcleo político peninsular, por lamentable ignorancia y poco meditados acuerdos; pero el primero no tardó en formar parte de la

monarquía castellana, aunque hubiera sido de desear entrase en ella por más legítimos medios, y el segundo que también llegó á fundirse, aunque momentáneamente, con sus hermanos ibéricos, si bien constituye integrante y no exigua porción del hispano territorio, no significa gran cosa respecto al hecho que nos ocupa, verificada la transcendental unión de Aragón y de Castilla.

Todos los demás hechos realizados durante el reinado de los Católicos Reyes son lógicas consecuencias ó prudentes preparaciones del gran pensamiento de la unidad nacional y están subordinados á él, aun los mismos que parecen tener con dicho pensamiento menos conexión: la creación de los Supremos Consejos de Castilla y Aragón, de Hacienda y Estado, que, encauzando la administración civil y política, quitaban la ocasión á disturbios sin cuento; la creación de la Santa Hermandad, destinada á servir de cortapisa á los abusos de la turbulenta nobleza, al par que de baluarte de seguridad y amparo á las clases populares contra todo linaje de desafueros y atropellos; la reivindicación por la Corona de la administración de los cuantiosos bienes y rentas de las poderosas órdenes militares de Alcántara, Santiago, Calatrava y Montesa; las tentativas de unificación de la laberíntica legislación patria, que dieron por resultado la publicación de las *Ordenanzas reales de Castilla*, de D. Alonso Díaz de Montalvo; las 83 famosísimas *Leyes de Toro* y la *Nueva recopilación;* la prohibición, obtenida por Isabel en las Cortes de Toledo, de levantar nuevos castillos á los nobles; la revocación de las mercedes enriqueñas, y la restitución á la Corona de los pingües bienes en que consistían; la prohibición á los nobles de acuñar moneda y la reducción á cinco de las numerosas fábricas de acuñación; la ya mencionada conquista del reino granadino y tantas y tantas otras importantes resoluciones y actos venían á ser como sucesivos escalones por donde ascen-

dían los Reyes Católicos á la cumbre de su absoluto poder y al logro de su más vehemente aspiración.

De intento hemos hecho caso omiso en la anterior enumeración de un acto de transcendencia suma que, por ser tanta, merece especial y relativamente detenida mención. Desde luego se comprende que nos referimos al establecimiento del Tribunal del Santo Oficio, institución que venía á servir como de lógico y preciso coronamiento al desarrollo del pensamiento capital de los Católicos Reyes, y eficacísimo instrumento de su política y de la política de sus sucesores. Es necesario, para darse cuenta clara de las raices que la Inquisición echó en España y del éxito y popularidad que gozó desde un principio, así como para juzgarla sin pasión y con acierto, desterrar del ánimo toda personal parcialidad y hacerse concienzudo cargo de las exigencias de los tiempos. Hoy, por fortuna nuestra, estamos libres de institución semejante; no tememos en modo alguno su vuelta, y podemos entrar, sin prevenciones que ciegan ni odios que ofuscan, en su examen.

Desde el momento en que un puñado de españoles, refugiados en las fragosidades de Asturias, pudieron pensar por un instante en rechazar las huestes mahometanas, y aunaron sus escasas fuerzas bajo el estandarte de Pelayo, prefiriendo el sacrificio de su vida á vergonzosa inacción y pasividad, imposible en españoles pechos, ante el espectáculo de la esclavitud de la patria, desde aquel momento mismo surgió avasallador y dominante el pensamiento de la Reconquista, y á su calor brotaron generaciones de héroes que sin intermitencia se sucedieron, y palmo á palmo rescataron con su esfuerzo y con su sangre, del poder de la morisma, el territorio nacional, escribiendo sin cesar esas gloriosas páginas de su envidiable historia, que hoy presenta á la admiración de sus hijos con legítimo orgullo.

Vinieron de esta suerte á confundirse, en el odio que

inspiraba la dominación muslímica, todos los elementos constitutivos de su cultura y civilización, y entre ellos y muy especialmente la religión mahometana. Identificado inseparablemente el sentimiento de la patria con el de la religión, se confundía en el mismo anatema al extranjero, detentador del suelo hispano, y al sectario de Mahoma; cosa naturalísima en un pueblo que lograba sus victorias mediante la divina protección, y eficaz y personalmente auxiliado por el Apóstol Santiago y el caballeresco San Millán. El entusiasmo bélico-religioso, lejos de disminuir con el tiempo, se acrecentaba más cada vez, estando fresca siempre la memoria de los agravios recibidos, de las persecuciones sufridas y de la usurpación realizada. En las clases populares, sobre todo, *extranjero*, *mahometano (moro)*, *no católico* y *enemigo*, eran exactamente la misma cosa; aun hoy, cuando ya se han pasado cerca de cuatrocientos años de absoluta independencia de extraño poder, ven las gentes del pueblo con prevención y recelo al *moro*, al *judío* y al *protestante*, confundiéndolos en un solo nombre y mirándolos como *enemigos* y *extranjeros*, no acertando á separar como cosas distintas lo español y lo católico, y juzgando que cuanto no sea católico es anti-español, y por consiguiente hostil á nuestra nacionalidad.

Realizada la conquista de Granada, último baluarte del poder africano en nuestro suelo, no se apagó ni aminoró siquiera la animosidad del español contra el sarraceno; germinaba en todos los pechos instintivo deseo de asegurar para siempre la independencia patria, concluyendo con los dispersos restos del muslim, ó cuando menos de su espíritu religioso; se tendía en la embriaguez del triunfo, á establecer fanática intolerencia; no se podían resistir las prácticas mahometanas; no se podía ver con calma á un enemigo de la patria y de la fe haciendo pública profesión de sus aborrecidas creencias, y este espíritu de

intolerancia, de que estaba impregnada la atmósfera, llevó sus corrientes hasta las elevadas regiones del trono, y entonces Fernando é Isabel, haciéndose fieles intérpretes del sentimiento popular, y viendo, por otra parte, cuánto podía contribuir al mejor resultado de su capital pensamiento el establecimiento de la unidad religiosa, crearon el famoso Tribunal de la Inquisición.

Es innegable que tal institución, si tuvo por fin directo é inmediato el mantenimiento de la pureza del dogma y la investigación de los llamados delitos de religión, no tardó en convertirse en poderosa arma política, con mengua á veces y olvido de los mismos fines religiosos. No sostendremos, con Helefe, que fué puro instrumento político; pero tampoco asentaremos, con Ortí y Lara, que fuera institución puramente religiosa; su historia es harto conocida para poder afirmar sin vacilaciones que, creada con carácter eminentemente religioso y sin perderlo nunca en absoluto, tomó en muchísimas ocasiones marcado carácter político, siendo eficaz apoyo del despotismo entronizado en España con las casas de Austria y de Borbón.

Por lo demás, que la Inquisición, por uno ú otro camino, y obedeciendo á los impulsos de su naturaleza, comprimió el vuelo de los espíritus, cegando no escasas fuentes de inspiración é imponiendo á los ingenios españoles, como afirma Amador de los Ríos, la más cruel tiranía, es cosa tan clara, y por otra parte tan natural, que ya en sus mismos comienzos y bajo el mismo cetro de los Reyes Católicos, protestaba contra ella el sapientísimo Nebrija, maestro predilecto de la reina de Castilla, exclamando lleno de noble indignación: «¿Qué es esto? ¿Dónde »estamos? ¿Qué tiránica dominación es ésta que tanto »oprime los ingenios? ¿No basta, no, que yo cautive mi »entendimiento en obsequio de la fe, sino que, en mate»rias en que se puede hablar sin ofensa de la piedad cris»tiana, no se me permite publicar lo que estoy viendo?

»¡Qué digo yo publicar! Pero ni aun pensarlo, cuanto »menos escribirlo, á puerta cerrada y para mí solo. ¡No »puede llegar á más la esclavitud!»

Si á arrancar tan elocuentes palabras de protesta llegaba la Inquisición cuando empezaba á nacer, ¿qué sería cuando, ahogada entre sus brazos la independencia del espíritu y dueña absoluta de bienes y conciencias, hubiera echado hondas raices, matando á la funesta sombra de sus multiplicadas ramas toda independiente inspiración? Invadirá todos los terrenos sin respetar dignidades ni genios; se hará tan suspicaz que procesará, encarcelará y hasta quemará á varones como Juan de Avila, el apóstol de Andalucía, Fr. Luis de Granada, San Juan de la Cruz, la mística Santa Teresa, el historiador Mariana, Fr. Luis de León, el capellán de Carlos V, Cazalla, Carranza arzobispo de Toledo, y otros muchos, con la censura previa y los índices expurgatorios, con sus procedimientos proverbiales por lo terribles y secretos; alejará los talentos del cultivo de las ciencias; esterilizará las dotes naturales del genio; mutilará las creaciones de unos y otros, ó las ahogará en germen ó las condenará al fuego; y sólo permitirá el desarrollo y cultivo de plantas sin vigor ni atractivo, dando por resultado esas frías y calculadas concepciones que tanto abundan en el siglo de oro de nuestra literatura, esas extravagantes invenciones de los Góngoras y Ledesmas, semillero de corrupción y preludio de nuestra decadencia artística, fidelísimo reflejo de la decadencia político-social en que se hundía con rapidez asombrosa la poderosa monarquía de los Alfonsos y Fernandos, sin esperanza de salvación.

No es de olvidar, entre los primeros y más importantes efectos del establecimiento de la Inquisición, la expulsión de los judíos, «grey desafortunada y perseguida, »siempre tributaria en nuestro suelo—como dice su eru»dito historiador Amador de los Ríos—de la civilización

»española, y siempre sospechosa á los instintos popula- »res. Sus ciencias y sus letras habían enriquecido más de »una vez las letras y las ciencias de nuestros mayores; »sus filósofos, sus teólogos y sus moralistas, habían pasa- »do con frecuencia á las cátedras de nuestras universi- »dades, tomando asiento en las sillas de nuestros Obispos »y en el Consejo de nuestros Reyes; sus oradores habían »subido á los púlpitos de nuestros templos para difundir »con nuevo ardor la verdad evangélica; sus poetas, be- »biendo la inspiración en las fuentes orientales, ó ya pi- »diendo sus lecciones á la historia, habían acaudalado el »Parnaso castellano con peregrinas creaciones; y mien- »tras letras y ciencias les eran deudoras de tan preciosos »presentes, habían también recibido de sus manos las »artes y el comercio constante impulso, contribuyendo »activamente al desarrollo de la riqueza pública. Sin em- »bargo de tantos beneficios, odiada la raza hebrea por el »pueblo cristiano, que fortificaba cada día con el triunfo »de sus armas, sus creencias y aun sus preocupaciones, »era presa del furor de la muchedumbre, reproduciéndo- »se, con ofensa y escándalo de la humanidad, las matan- »zas que manchan á cada paso las más nobles ciudades »de Aragón, Navarra y Castilla. Los Reyes Católicos, ce- »diendo al impulso de las ideas y de los hechos, y repu- »tando acertada disposición de su política la expulsión »del pueblo hebreo, decretábanla, decididos á llevarla á »cabo en el instante mismo de triunfar de la raza maho- »metana, condenada ya virtualmente, desde aquel día, á »sufrir igual destino.» Y he aquí cómo 35.000 familias (siguiendo el cálculo menos exagerado apuntado por el cronista contemporáneo Bernáldez), en su mayor parte ricas, industriosas, comerciantes, ilustradas, abandonaron el territorio español, llevando á otras regiones sus riquezas y talentos, su trabajo y actividad, á consecuencia del edicto de 31 de Marzo de 1492. Poco más de un

siglo más tarde, otro bando inspirado en idéntico espíritu de intolerancia religiosa y política, dejará desiertos 450 pueblos, las tres cuartas partes de las aldeas catalanas y las montañas de Sierra-Morena, y 300.000 moriscos según Salazar Mendoza, 500.000 según el P. Belda, 600.000 según Escobedo y Guadalajara, 1.000.000 según Llorente y 3.000.000 según otros autores, irán á llorar la patria perdida en Africa, Francia é Italia, y con tal decreto, «el consejo más osado y bárbaro de cuantos hace mención la historia de todos los siglos anteriores,» según expresión de Richelieu, la floreciente agricultura declinará, la vega de Granada y la huerta de Valencia perderán su animado aspecto, las prácticas é ilustrados procedimientos agrícolas de los moriscos desaparecerán con ellos; la industria y el comercio se resentirán en sumo grado, y las fuerzas vivas de la nación desfallecerán y languidecerán, faltas de aquel poderoso concurso de brazos, capitales é inteligencias, perdidos para siempre cuando más precisos eran.

¿Qué importa, cuando se para la atención en estos hechos, precisas consecuencias del establecimiento de la unidad político-religiosa; qué importa, decimos, que España se viera libre por ellos de las funestas guerras de religión que, durante largos años, ensangrentaban por entonces el suelo de Francia y Alemania? ¡Triste paz, la paz de los cementerios! ¡Horrible quietud, la quietud de los sepulcros! Es terrible la guerra, pero aunque funesto su uso, es uno de los muchos empleos de la humana actividad. No nos extenderemos en largas consideraciones: nos basta hacer constar que Francia, tras sus enconadas guerras de religión, con todo su séquito de devastaciones y atropellos, se alzó floreciente como nunca, mientras España, con su unidad político-religiosa, que acalló toda civil discordia, mediante la expulsión de judíos y moriscos y los autos de fe inquisitoriales, cayó en

vergonzosa decadencia y ruina, de que apenas si en este siglo de expansión y libertad comienza á levantarse.

Compréndese desde luego cuánto habían de contribuir todos los hechos é influencias señalados, á imprimir especial carácter á la cultura española y á todas sus manifestaciones, con especialidad á las producidas en las esferas del arte. Dejamos la palabra al sabio profesor de la Escuela de Bellas Artes de París: «Sabéis, dice en sus lec»ciones sobre *Filosofía del arte*, que España en esta época »era toda monárquica y católica, que vencía á los turcos »en Lepanto, que combatía á los protestantes en Alema»nia, los perseguía en Francia, los atacaba en Inglate»rra; que convertía y subyugaba á los idólatras del Nue»vo Mundo, que arrojaba de su seno á los judíos y á los »moros, que depuraba sus propias creencias á fuerza de »autos de fe y persecuciones, que prodigaba las flotas, los »ejércitos, el oro y la plata de su América, lo más pre»ciado de sus hijos, la sangre vital de su propio corazón »en cruzadas desmedidas y multiplicadas, con tal obstina»ción y fanatismo, que al cabo de siglo y medio, cayó »agotada á los pies de Europa, pero con tal entusiasmo, »con tal brillo de gloria, con fervor tan nacional, que sus »vasallos, prendados de la monarquía en que se concen»traban sus fuerzas y de la causa á que ofrecían su vida, »no experimentaban otro deseo que el de exaltar la reli»gión y el trono con su obediencia, y formar alrededor »del trono y de la Iglesia un coro de fieles, de combatien»tes y de adoradores. En esta monarquía de inquisidores »y cruzados, que guardaban los sentimientos caballeres»cos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia »y el misticismo de la Edad Media, los mayores artistas »son los hombres que han poseído en más alto grado las »facultades, el sentimiento y las pasiones del público que »les rodeaba. Los poetas más célebres, Lope de Vega y »Calderón, han sido soldados aventureros, voluntarios del

»ejército, duelistas y enamorados, tan exaltados, tan místicos en el amor como los poetas y Quijotes de los tiempos feudales; católicos apasionados tan ardientes, que, »al fin de su vida, uno de ellos se hace familiar de la Inquisición, otro se hace sacerdote, y el más ilustre, el »gran Lope, al decir misa, se desvanece al pensamiento »del sacrificio y martirio de Jesucristo. Donde quiera hallaríamos ejemplos semejantes de la alianza é íntima armonía que, entre el artista y sus contemporáneos, se establece, y puede deducirse con seguridad que si se quiere »comprender su gusto y espíritu, las razones que le han »hecho escoger tal género de pintura ó de drama, preferir tal tipo y colorido, representar tales sentimientos, es »preciso buscarlas en el estado general de las costumbres »y en el espíritu público.»

§ 3.º—Diferencias entre el Renacimiento español y el italiano.

España é Italia.—Discordancia entre ambas civilizaciones.—El Paganismo é Italia.—España y el Cristianismo.—El Renacimiento en Italia y España.—Parangón.—Exageración de la reacción neo-clásica en Italia y atenuación de la misma en España.

Dado el conjunto de caracteres que constituyen en el siglo XVI el espíritu español, religioso arriba, fanático abajo é intolerante en todas partes, ¿podía ser igual el Renacimiento español al italiano? Arrancando del mismo punto de partida el ideal clásico, ¿no habían de imprimirle distintas direcciones, modificándolo profundamente en su desarrollo, por una parte el espíritu italiano, siempre impregnado del paganismo, fruto espontáneo de su suelo y bajo cuyos estandartes había el pueblo romano señoreado al mundo, escribiendo las páginas más gloriosas de su historia; y por otra, el espíritu español, formado al calor

de la fe religiosa, acrisolada y llevada al colmo en su incesante lucha de ocho siglos contra los enemigos de su religión y de su patria? ¿Podía en modo alguno encarnarse de igual suerte el clasicismo en la patria de Horacio y de Augusto que en la de San Isidoro y San Fernando? El pueblo, que do quier tornase los ojos, hallaba recuerdos de su pasada grandeza de la República y del Imperio paganos, ¿podía, al encarnar en el arte su pensamiento, realizarle como el pueblo que sólo guardaba en su memoria el recuerdo de los gloriosos episodios de la reconquista, en que intervenían los santos y los ángeles? Desde luego puede afirmarse que no, y no tardaremos en ver confirmadas experimentalmente nuestras apriorísticas convicciones. Antes, sin embargo, de entrar en el análisis y estudio de la escultura española, especial determinación del arte en este periodo, juzgamos oportuno fijar las diferencias que separan los dos Renacimientos, robusteciendo, con la autoridad de críticos eminentes, nuestras aserciones.

«España é Italia en el siglo xv, dice el insigne Don »Pedro de Madrazo en su monografía de la *Universidad »Complutense*, publicada en *Los Monumentos arquitec»tónicos de España*, procedían, en la senda de la nueva »revolución filosófica, política, científica, literaria y ar»tística, completamente discordes. La Italia, tierra clási»ca del paganismo, que no había nunca abandonado del »todo las huellas de sus Césares, ni comprendido jamás el »espíritu de las escuelas formadas á la sombra de los »claustros, se entregaba con exagerado ardor á la recons»trucción de la cultura pagana, dando como nulos todos »los progresos hechos por el entendimiento humano á la »luz del cristianismo, desde la aparición de su divino fun»dador, y condenando, con una breve y caprichosa fór»mula, todas las enseñanzas del Evangelio, de los Apósto»les, de los Santos Padres, de los Concilios y de novecien-

»tos años de prodigiosas tareas monásticas, renovaba con »insensata veleidad las estériles cuestiones entre plató- »nicos y aristotélicos, y bajo la dirección de los sabios »griegos, que el feroz proselitismo otomano ahuyentaba »de Constantinopla, se consagraba ¡quién lo creyera! á »investigar, como cosa completamente ignorada, y to- »mando por guía un libro de Platón, el camino que con- »duce al Sumo Bien..... El célebre Jardín de los Médicis, »asiento de la no menos celebrada Academia de Floren- »cia, fundada por Lorenzo el Magnífico, era el centro pri- »vilegiado del arte renaciente, donde descollaban como »maestros, ó se formaban, como discípulos de grandes es- »peranzas, entre los pintores, el Pollajuolo, el Valdovi- »netti, Ghirlandajo, Luca Signorelli y Filipo Lippi; entre »los escultores, el Donatello, el Torrigiano, el Rustici, el »Granacci y Miguel Angel el Buonarrota, y entre los ar- »quitectos, Antonio Giamberto y su hermano Juliano de »S. Galo. Estos grandes hombres, los unos continuando la »empresa iniciada por Giotto, Masaccio y los llamados »*trecentistas*; los otros siguiendo el derrotero marcado al »arte de la estatuaria por los Pisanos y Ghiberti; y los ar- »quitectos, por último, marchando sobre las huellas de »Brunelleschi, conspiraban todos al mismo fin de renovar »en su patria el antropomorfismo artístico, esplendoroso y »seductor, de los siglos de Alejandro y Augusto. La Ita- »lia, el más pagano y naturalista de todos los paises de »Europa, no había entrado nunca de lleno en el arte cris- »tiano, espiritualizado por la imaginación de los pueblos »de sangre germánica, propensos á cierto misticismo bajo »y sombrío.»

«Nuestra patria, por el contrario—como dice elocuen- »temente el erudito D. Francisco María Tubino en la mo- »nografía del *Juicio final de Luis de Vargas*, impresa en »el *Museo español de antigüedades*,—nuestra patria, aun »aceptando las enseñanzas del clasicismo, aun ofrecién-

»dose enamorada de cuanto priva á orillas del Tíber ó del »Arno, aun sintiendo la restauración greco-romana, casi »con la misma fuerza que pudieron sentirla Médicis y »Leones, mostróse distante de llevar las cosas hasta el »extremo violento en que allí se exhibieron, y refrenán»dose por propio acuerdo, supo concertar la sensual ma»nera de ser del Renacimiento romano y florentino, con »las exigencias austeras de la religión católica que pro»fesaba, tal vez con mayor fervor y más sólida piedad »del que consentían las particulares circunstancias de la »sociedad italiana. Mientras Italia asocia, en nefando con»sorcio, el realismo, no siempre decoroso, del arte paga»no, con la pura idealidad cristiana; mientras allí se usa »enriquecer templos y claustros con torsos que engendró »el pincel politeista y pinturas producidas por la paleta »católica, buscando su inspiración en el Olimpo, el arte »español, reflejando la disposición de los ánimos, siendo »fiel mensajero de las esperanzas más ardientes y símbo»lo del común deseo, acepta la forma de la restauración »greco-latina, pero refrigera su espíritu en la fuente »mística, si ya no es que lo rechaza por completo. Ni »dobla la rodilla ante el simulacro mitológico, cual suce»de á la sombra del mismo Vaticano, ni sus próceres des»cienden á parodiar las costumbres antiguas, mensaje»ras de la flaqueza y la molicie, como ejecutan los mag»nates florentinos, respetando, por el contrario, las leyes »del decoro y las máximas de la religión; sujeta á su dis»ciplina, en cuanto es posible, las manifestaciones del »triunfante fanatismo artístico, que tal nombre merece »la idolatría con que desde el siglo XIV propónense los »italianos vivificar el ideal pagánico..... Ni consentían »el recio carácter castellano-aragonés, forjado en el yun»que de la reconquista, y aquella naturaleza indómita que »tenía del germano el sentimiento de la fiera independen»cia, la altivez nunca impunemente ultrajada, la lealtad

»siempre reconocida, y del latino la tendencia idealista y »armónica en su eterna visión de lo absoluto y su perpe»tuo amor al infinito, el que la Venus Citérea ó el Júpiter »Olímpico suplantasen las bellas creaciones de la cris»tiana poesía, encarnadas en los majestuosos simulacros »de la Concepción Purísima ó del Redentor que muere »por los hombres. Más que halago de los sentidos y de»lectación liviana, por el concertado juego de las líneas y »colores, realzado con la magia del claro-oscuro, fué el »arte en España medio complementario de la lección su»ministrada por el sacerdote, resorte eficaz para llevar »las almas á la región de lo místico, levantando los co»razones, ofrenda votiva con que, plebeyos, comunida»des, cofradías, grandes gremios y monarcas, significa»ban su agradecimiento á la Providencia por los benefi»cios recibidos, ó pretendían avivar la fe y enaltecer los »esplendores del culto.»

«Son las artes—dice el mismo autor en su trabajo so»bre *El arte religioso en la Península*,—modos de ser de »la actividad de los pueblos, páginas ingenuas que refle»jan sus particulares estados. Con el arte del Renacimien»to cúmplese puntualmente este precepto: barco sin rum»bo fijo, contradictorio á veces, culterano, sensual, echán»dose ya en brazos de la mitología más absurda, ora »profanando con sus atrevidas desnudeces los sagrados »recintos, es fiel trasunto de la honda crisis que lleva á »la Reforma y á la Revolución. Protegido por Roma, »volveráse muy luego contra ella, desconociendo su po»der, y partirá la cristiandad en dos mitades, abriendo »horizontes puramente secundarios al arte que hasta en»tonces había hallado su más elevada expresión en la li»turgia. Catolicismo y protestantismo reñirán en adelan»te crudas batallas; no serán las artes extrañas á esta »pugna, y si en su esfera hay quien se oponga á la exa»geración neo-clásica, y quien resista enérgico la expre-

»sión de la reforma, ese propugnador será, no el pueblo »italiano, sino el español. Acógense entre nosotros con »amor las prácticas restauradoras; nuestros profesores si»guen á los de Roma, Florencia, Verona, Venecia y Par»ma, emulando sus glorias; constrúyense edificios reli»giosos, según el nuevo dogma; abandónase la ojiva con »todos sus arreos; prospera la escultura, y produce el »pincel lienzos peregrinos; mas es tan recio el poder de »la religión, que no es dado al Renacimiento menospre»ciar sus conveniencias. Es este otro carácter privativo »del arte español, asociado al culto, que debe reconocer »y valuar el crítico diligente. Templan en la Península »ibérica el ardor neo-clásico, de una parte el tempera»mento nacional, que repugna la flaqueza con que á ori»llas del Tíber y del Arno se dobla la rodilla á la invasión »pagánica; de la otra el sentimiento cristiano, que, encar»nado hondamente en las instituciones y en las costum»bres, entretejido en lo más íntimo del organismo social, »niégase á recibir el concepto greco-romano con la liber»tad indecorosa de que alardea en la cuna misma del ca»tolicismo. Recibe el arte ibérico la enseñanza novísima, »y aceptándola, imprímele un sello local, resúmen lógi»co de cuantos cambios hemos anteriormente descrito. »No serán sus maestros, en lo relativo á la idea conteni»da en las representaciones pictóricas, Veronese ni Ru»bens, sino Zurbarán y Murillo. Si en Italia la pintura, »antes de otra cosa y á pesar de las joyas con que acau»dala los templos, es mitológica y profana; si en el Norte »se inclina á los episodios más vulgares de la vida real, »en España brilla auxiliada por el catolicismo, y á su »amparo produce obras verdaderamente inmortales. Ya »no se construirán grandiosas catedrales, aunque se fa»brican numerosas iglesias, monasterios y asilos benéfi»cos; Becerra, Berruguete, Cornejo, Montañés y los Rol»danes, manejan el cincel y el mazo con rara perfección,

»levantando las artes y la orfebrería á grande altura; ha»cen los imagineros prodigios en el cristal, la estofa y el »pergamino, y hasta la música paga tributo á los comu»nes adelantos con sus bellas y religiosas partituras. »Siempre, empero, la crudeza pagana aparece suavizada »por el celo piadoso ó la moderación discreta del artista »y del artífice. Engendra la arquitectura el Escorial que, »perteneciendo al Renacimiento, es una protesta de pie»dra contra su sensual espíritu; forja la escultura el San »Jerónimo de la Cartuja sevillana, que, aun con la firma »de un italiano, responde exactamente al norte que entre »nosotros sigue la estatuaria; la pintura que, con Macip y »Morales, recuerda la mística unción de los primeros si»mulacros cristianos, trazará ahora las austeras figuras »monacales de Zurbarán y las vírgenes peregrinas de »Murillo, que parecen oscilar, por su doble carácter na»turalista-idealista, entre la tierra y el cielo, y el arte, »por excelencia, continúa, como reinando la Edad media, »siendo entre nosotros religioso.»

No hemos podido resistir al deseo de trasladar los párrafos transcritos. ¿No es verdad que, cuando con formas tan seductoras se evidencian de tal suerte los hechos y los principios, debe dejarse oir la voz autorizada del maestro, sin interrumpirle en su sabia y elocuente disertación? Y, después de lo dicho, ¿qué podremos nosotros añadir? Juzgamos perfectamente delineados los campos del Renacimiento en España é Italia, y establecidas con claridad las diferencias, de no poco bulto, que permiten distinguirlos sin dificultad, y creemos llegado el momento de entrar en el estudio de la escultura cristiana, anterior al Renacimiento, que ha de servir de indispensable introducción al objeto propio de nuestro trabajo.

ARTÍCULO SEGUNDO.

EL CRISTIANISMO Y LA ESCULTURA.

§ 1.º—La escultura cristiana.

El apóstol San Pablo ante las estatuas griegas.—Proscripción de la escultura como idolátrica.—Edictos de los emperadores cristianos.—Corrupción del gusto en los últimos tiempos del Imperio.—Extravagancias.—El paganismo y el cristianismo en orden á la escultura.—El ideal cristiano frente á la concepción antropomórfica del politeismo greco-romano.—La escultura y el ideal cristiano.—Goticismo.—Limitación de la esfera del arte escultórico.—Asuntos tratados por los artistas cristianos.—¿Hay entre ambas civilizaciones solución de continuidad?—Subordinación de la escultura á la arquitectura.—Ojeada á la escultura cristiana anterior al Renacimiento.

Cuando, en los primeros días de la propaganda cristiana, el apóstol San Pablo fué á visitar la ciudad de Pericles, engalanada todavía, á pesar de la insaciable rapiña de los romanos, con multitud de obras maestras de escultura, restos de su pasado esplendor, su alma ardiente y fervorosa no pudo contemplar aquellas estatuas de divinidades y héroes sin sentirse profundamente afectada. Comprendió, de una sola ojeada, el inmenso peligro que corría la nueva religión, si dejaba subsistir aquellas encarnaciones del paganismo; adivinó la seducción que aquellas formas correctas habían de ejercer en los espíritus, convidando á realizarlas en la vida y protestando contra los ayunos y maceraciones, penitencias y sacrificios del cristianismo; no se le ocultó la incompatibilidad del culto cristiano con aquellas imágenes, y, sin vacilar

ni un momento, pronunció su decreto de muerte llamándolas ÍDOLOS. El ideal pagano, la belleza puramente sensible y plástica de la forma, quedó desde entonces condenada, y con ella su más fiel representante: el arte escultural.

La idea cristiana, ganando cada día más terreno, llegó á penetrar en el alma de los sucesores de los Augustos, y entonces llegó su última hora á la estatuaria clásica, cumpliéndose el mandato del Apóstol. Era aquello un verdadero delirio de destrucción: nada se respetaba, y el martillo y el fuego acabaron para siempre con aquellas magníficas creaciones de los Fidias y Praxiteles, Scopas y Piromanos, de tal suerte que, cuando el emperador Honorio expidió por cuarta vez el edicto de destrucción de los ídolos, se veía precisado á decir: «*Si qua etiam nunc in templis fanisque consistunt:*» si todavía quedan algunos en los templos y lugares sagrados. Sólo en Roma, Constantinopla y Atenas, pudieron salvarse del furor iconoclasta algunas estatuas y grupos destinados á revelarnos los misterios y grandezas del arte clásico, y á servirnos de inimitable modelo, constituyendo uno de los más ricos tesoros de las naciones modernas, orgullosas con su posesión.

Lo poco que había sido respetado por los cristianos, fué destruído por los bárbaros en sus repetidas invasiones y saqueos de ciudades. Decididamente el arte antiguo estaba destinado á perecer ahogado por la impetuosa corriente de las nuevas ideas. Es verdad que, mucho antes de la caída del imperio de Occidente, el gusto estaba ya estragado en sumo grado: no se buscaba la belleza, sino la extravagancia; las obras eran más apreciadas por la materia de que se componían que por el trabajo que en ellas se empleaba; se despreciaba el mármol y el bronce por los metales preciosos; la hinchazón y la magnificencia exagerada eran preferidas á la sencillez;

enervados por el abuso del placer, hastiados de lo ordinario, corrompidos por tantas riquezas, no se pagaban los romanos sino de lo excepcional y lo extravagante, tomándose lo enorme por grande y lo rico por bello; así se alababa el retrato de Pompeyo hecho de perlas y el de Nerón pintado en un cuadro de 120 pies de altura. Hasta dónde llegó la perversión del gusto, que de tal modo se iniciaba en los últimos tiempos de la República y primeros del Imperio, puede juzgarse por el capricho que tuvo Constantino mandando labrar una estatua-grupo que representase á la vez á sus tres hijos, Constantino, Constancio y Constante: este fenómeno escultural, ejecutado en pórfiro, tenía tres troncos con sus correspondientes extremidades torácicas y abdominales, y sólo una cabeza, de tal suerte preparada que, según del lado que se mirase, representaba uno de los tres hijos del emperador. ¿Puede llevarse más lejos el mal gusto y el afán de la singularidad?

De lo que pudo ser la escultura cristiana en sus primeros tiempos, dada la aversión de los cristianos á la estatuaria, el ningún conocimiento de los buenos principios del arte, y el corrompido gusto reinante, no hay para qué hablar. Es preciso, por otra parte, no perder de vista lo que la religión del Crucificado representaba en frente del paganismo agonizante. El capital carácter del paganismo había sido la concepción antropomórfica de Dios, y la diversificación, en cien diferentes maneras, de los atributos, facultades, acciones y aun pasiones de la divinidad. Podría definirse el paganismo como un politeismo naturalista antropomórfico; de esta apoteosis del hombre, sér individual sólo por los sentidos perceptible, procedía el culto ferviente tributado por el griego y el romano á la belleza de la forma, culto á que se encontraba naturalmente predispuesto por toda su educación, en el gimnasio y en el foro, en las fiestas públicas de Olimpia y de

Nemea, de Delfos y Corinto; el aprecio en que se tenía la belleza corporal, los exquisitos cuidados con que se procuraba obtenerla mediante una educación consagrada en casi su totalidad al fácil desarrollo de las facultades físicas, son harto sabidos.

El cristianismo venía á representar otros intereses, mostrándonos muy distintos ideales. El Dios del cristiano es un Dios único, soberanamente perfecto, absolutamente infinito; nada es capaz de representarle por su misma perfección é infinitud, jamás accesible al hombre, sér imperfecto y finito. Su divino Hijo, enviado para redimirnos, nos indicó con su abstinencia en el desierto, y con su inefable sacrificio, cuál era el camino de salvación, lo despreciable y efímero de la vida terrestre y la aspiración á lograr la eterna bienaventuranza; mediante todo linaje de sacrificios, constituyó desde entonces regla indiscutible de vida, y la sangre de miriadas de mártires, y los ayunos y maceraciones de todos los fieles, y la abnegación de tantísimos santos, y la fundación de centenares de monasterios, vinieron á vigorizar y autorizar tan arraigada creencia: miróse el cuerpo como cárcel del alma, y se le odió; vióse en la carne al servidor del demonio, y se la castigó; consideróse la belleza corporal como seducción peligrosa, y se la vió como enemiga; para evitarla huyó el hombre al desierto, ó se aisló entre cuatro paredes expulsando de la mente, como diabólicas, cuantas imágenes pudieran representarla. «¿Qué podían ver—exclama el insigne crítico D. Antonio Gil de Zárate en su »discurso de contestación al de D. José Pagnucci y Zumel, »leído ante la Real Academia de San Fernando el 13 de »Noviembre de 1859,—los primeros fieles en esos monumentos que por todas partes ofendían sus ojos? El »consentimiento de la idolatría y la consagración de un »perpetuo escándalo para los adoradores del verdadero »Dios; la apoteosis de los crueles tiranos que durante más

»de tres siglos habían apurado toda clase de tormentos »para ahogar en sangre la voz del Salvador. Semejan»tes testimonios de impiedad y de adoración eran intole»rables para los que, animados de firmes creencias, an»siaban purificar el suelo de tantos horrores, y purificarlo »con el nuevo culto. Así el cristianismo ayudó, y aun se »anticipó, á la obra de los septentrionales con tanta más »eficacia, cuanto que, no movido por una ignorancia pa»sajera, hubo en su odio sistema y perseverancia.»

¿Con qué condiciones podía vivir en el seno del cristianismo el arte escultórico? ¿Cuál sería el ideal cristiano de la estatuaria? No, en modo alguno, la belleza de la forma, odiosa como tentación infernal, sino la glorificación del sacrificio de la carne macerada. De ahí el *goticismo:* esos cuerpos desfigurados y angulosos, ocultos bajo larguísimos vestidos que cubren su desnudez, peligrosa aun siendo horrible; esas formas flácidas, esos pómulos salientes, esos ojos hundidos, esos talles sin gracia, esos pliegues rígidos, indicios todos y prueba de la vida contemplativa y del soberano desprecio del cristiano á la materia. Nada de estatuas ó grupos desnudos, anatematizados como provocaciones á la lujuria; nada de representaciones de la divinidad, puro espíritu sin la menor partícula de materia; nada de estatuas de héroes victoriosos, símbolo de punible orgullo. Lo único representable y digno de ser representado, era la figura del Salvador, clavado en la Cruz; la santísima de su Madre celestial, acongojada por el martirio de su hijo; las venerables de los Santos más famosos, aquellos que más se habían distinguido por sus penitencias y sufrimientos en esta vida; las celebradas de las vírgenes y mártires, glorificadas por su consagración al Sér Supremo, sus dolores y martirios; las sacrosantas de los Apóstoles, los propagandistas de la buena nueva, sellada con sus persecuciones y su sangre. Fuera de esto, sólo era posible el bajo-relieve de es-

cenas de la vida de Jesucristo ó de los mártires de la fe y la caridad, siempre trabajado con el fin de recordar al cristiano los misterios de la religión y la nada de esta vida, para hacerle pensar en la otra.

Y no se crea, en modo alguno, que estas representaciones, por limitadas que parezcan y por sometidas que estuviesen á la liturgia, nacieran con el cristianismo; ante la prodigalidad de representaciones paganicas, era natural la negación de toda representación por los cristianos; la reacción era lógica. El cristianismo, por otra parte, procedía en línea recta del mosaismo, enemigo declarado, como eminentemente monoteista, de toda representación. Sólo cuando se hubo calmado la primera efervescencia del proselitismo, empezó á mirarse con menos prevención el arte escultural que, pura y exclusivamente simbólico en un principio, fué poco á poco, y al paso con que se iban modificando las ideas, extendiendo su imperio sin lograr no obstante, en tiempo alguno, la independencia y supremacía que obtuviera durante el paganismo. «Con la Edad »media—dice el ilustrado autor de las estatuas de Caín y »Pelayo en su discurso leído ante la Real Academia de »San Fernando el 13 de Noviembre de 1859,—nació la »escultura cristiana, que al principio se limitó á ser or»nato de la arquitectura, colocando á los santos en nichos »ó torrecillas, mientras que el nacimiento, el bautismo, »la resurrección y otras escenas de la vida de Cristo ó del »Juicio final, se ven representadas en relieve sobre las »puertas de las iglesias, ó á lo largo de los muros. El »martirio, el arrepentimiento, la conversión, proporcio»naron al arte cristiano asuntos sublimes que le dieron un »carácter propio, completamente diverso del que había te»nido en las edades anteriores..... En vez de divinidades »ideales, y que no eran más que la naturaleza humana »idealizada, el arte cristiano representa á Dios mismo que »se hace hombre, y que recorre como tal todas las fases

»de la vida humana: el nacimiento, el dolor, la muerte; »como Dios, anticipa también el misterio de la resurrec- »ción de la carne. El resultado de aquella concepción reli- »giosa, es dar al arte, por fondo principal de sus represen- »taciones, la lucha, el dolor, el combate y la muerte; la »profunda tristeza que inspira la nada de la vida, el pade- »cimiento físico del cuerpo y el sufrimiento moral del al- »ma, el dolor infinito de este sacrificio, esta idea del dolor »y de la muerte, que eran casi completamente ajenas al »arte clásico, se hallan por primera vez representadas en »el cristianismo. Para los griegos, la muerte tenía esca- »so interés, porque daban escasa importancia á su perso- »nalidad y á su naturaleza espiritual; pero cuando el al- »ma tiene un valor infinito, la muerte es terrible. El te- »rror de la muerte y la destrucción de nuestro sér, se »graban de una manera indeleble en nuestra alma. La »idea de la inmortalidad era entre los griegos, sobre to- »do antes de Sócrates, poco profunda, y tenían la vida por »inseparable de la existencia física. En la religión cristia- »na, por el contrario, la muerte no es más que la resu- »rrección del espíritu, la armonía del alma consigo mis- »ma, la verdadera vida. Sólo cuando se vea libre de los »vínculos de la existencia terrenal, debe entrar en pose- »sión de su verdadera naturaleza. Tales son las principa- »les ideas que forman el fondo religioso del arte cristia- »no, en contraposición del antiguo.»

No ha de creerse, sin embargo, que el arte cristiano rompió por completo y de una manera absoluta con las enseñanzas del paganismo. «Querer suprimir—dice el abate Hurel—toda huella de paganismo en el arte cristiano, es proponerse un imposible.» Después de todo, hay que convenir en que la idea cristiana echó sus raices en un suelo totalmente pagano, y fuera absurdo creer que aquel suelo en que germinaba, y aquella atmósfera que la daba vida, no influyesen y reobrasen en su crecimiento

y desarrollo. Es verdad que nada más antitético que la concepción religiosa del Hijo de María, derivada por reconocida filiación de la teología más espiritualista del Oriente, y la concepción pagana del mundo romano, procedente en línea recta del politeismo más caracterizado; pero aun confesada esta antítesis, no puede menos de reconocerse que no se ponen en contacto dos creencias por espacio de siglos enteros sin reobrar una sobre otra prestándose sus elementos más afines; y si esto sucede en la esfera de los principios filosóficos y morales, como lo prueba el sincretismo alejandrino, el platonismo de San Agustín y el aristotelismo de la escolástica, ¿cómo podía suceder de otra manera en la esfera del arte?

Pero lo repetimos: si el artista cristiano, rodeado por todas partes de monumentos del paganismo, legislación pagana, costumbres paganas, literatura pagana, no podía en absoluto desentenderse de estas influencias, procuró en lo posible sustraerse á ellas, y lo consiguió casi siempre. Su ideal era completamente distinto del que había informado la sociedad antigua; en su nombre proscribió las creaciones del arte pagano, apartando de ellas sus ojos con repugnancia y aversión, y destruyéndolas después cuando llegó á obtener el triunfo. Desdeñado en virtud de las nuevas ideas el cultivo de las artes, y especialmente el de la escultura, precipitada ya en lastimosa decadencia, perdióse la tradición del buen gusto y se hundieron las escuelas con sus reglas y enseñanzas: los bárbaros acabaron de barrer los escombros de aquella sociedad en ruinas, y el terreno quedó desembarazado para elevar sobre él el nuevo templo coronado por el signo de redención.

He ahí el momento en que nace propiamente la escultura cristiana con sus caracteres distintivos, roto ya ú olvidado todo parentesco con el paganismo por una inmensa laguna de varios siglos que entre ambas civiliza-

ciones se interpone. ¿Podía tener existencia propia é independiente? Es indudable que no, porque no lo permitía la idea en que se inspiraba. Tenía forzosamente que limitarse á ser un elemento decorativo, un puro accesorio del templo, si quería vivir; fuera del templo se convertía en anacronismo incomprensible: sus funciones se reducían á decorar los capiteles de las iglesias románicas, adornar los sepulcros de los obispos y los reyes, engalanar las grandiosas portadas de las catedrales góticas, y todo esto cuando ya se habían asentado las turbulentas oleadas de los pueblos septentrionales, y principalmente, cuando habían desaparecido los pavorosos anuncios del fin del mundo en el fatídico año mil.

Lo que fué la escultura desde entonces hasta la época gloriosa del Renacimiento, puede condensarse en las siguientes líneas, tomadas de la excelente obra de Voituron *Investigaciones filosóficas sobre los principios de la ciencia de lo bello*. «En el siglo XI—dice Voituron,—la »escultura ofrece dos estilos distintos en Occidente: uno, »traído de Constantinopla, se reconoce en las proporcio»nes geométricas y en las formas delgadas y esbeltas de »las figuras, en los pliegues simétricos de los paños, en la »riqueza de los accesorios y en la ausencia de perspectiva »en los bajo-relieves; otra, que se podría llamar indígena, »tiene por carácter formas cortas y redondas, líneas »irregulares y atormentadas; se encuentra, sobre todo, »en las esculturas de las iglesias románicas. Pero en el »siglo XIII, la revolución operada en la arquitectura »con la introducción de la ojiva, se prosigue en la escul»tura. Las formas se alargan, la expresión se hace grave »y religiosa, los paños plegados alrededor del cuerpo »caen en pliegues paralelos: todos los detalles están aca»bados con cuidado exquisito. Este es el apogeo del arte »cristiano en la Edad media, y si la expresión pudiese »ocupar el lugar de la belleza en las artes, ó le fuese si-

»nónima, como algunos teóricos han querido hacer creer »en nuestros días, preciso sería ver en las innumerables »estatuas de nuestras catedrales góticas otras tantas obras »maestras superiores á las de Grecia y Roma. Pero se »siente en la rigidez de la postura, en la falta de propor- »ciones, en la inexperiencia de los efectos de la línea y »la ponderación de las partes, que falta á estas produccio- »nes la belleza exterior. Estos defectos se hacen más sen- »sibles aún en los siglos XIV y XV, cuando la fé comienza »á extinguirse. La expresión es aún más viva, pero lo es »de las pasiones más feas; los artistas las pintan en sus »obras para hacer la sátira de las costumbres del clero. »La elegancia de las líneas rectas que tan bien respondía »á la calma y serenidad del sentimiento religioso, cede el »puesto á líneas curvas y pesadas, á contornos tortura- »dos y caprichosos, reflejo de las pasiones inferiores que »comienzan á rugir en las almas. Los escultores del si- »glo XV, perdiendo la inteligencia de las representacio- »nes místicas de los siglos precedentes, tratando de ex- »presar las pasiones terrestres y de sorprender el lado »perecedero de las cosas, habían preparado el renaci- »miento de la escultura pagana. Realizóse, en efecto, en »el siglo XVI por el estudio de las obras maestras de la »antigüedad que se acababan de hallar. El Renacimiento »fué la rehabilitación del elemento material y de la forma »exterior.»

§ 2.º—La escultura cristiana en España.

Ligereza de Luis Viardot al tratar de la escultura española.—La dominación visigoda y la escultura.—Los concilios toledanos con relación al desarrollo del arte.—Corrección de una afirmación algo hiperbólica de Godoy Alcántara.—La estatua de *San Juan Bautista* de Baños.—Ruina del imperio visigodo.—La escultura durante la Reconquista.—Periodo asturiano y latino.—Periodo romano-bizantino.—Fundaciones.—Periodo de transición.—La escultura de los primeros siglos de la Recon-

quista: sepulcros murales.—El crucifijo de D. Fernando I y Doña Sancha.—Estatuas de los arranques del cimborrio de la catedral vieja de Salamanca.—Periodos ojivales.—La catedral gótica pintada por Castelar.—Fundaciones.—La escultura durante el periodo ojival.—Estilo plateresco.—La estatuaria española juzgada por el Marqués de Monistrol.

Al tratar de la escultura española, anteriormente al siglo XVI, y diciendo de paso que floreció con los caracteres generales que en el arte cristiano revestía, modificados en el sentido de mayor misticismo, propio de nuestro pueblo á consecuencia de los hechos é influencias oportunamente indicados, nos consideramos, ante todo, en el deber de poner merecido correctivo á las gratuitas aseveraciones de un escritor del otro lado del Pirineo que goza en su patria, y aun en la nuestra, de no escaso crédito.

Consagra Mr. Luis Viardot—que es el escritor á que nos referimos,—en su libro *Maravillas de la Escultura*, un capítulo á la escultura española; no son pocos los errores en que las ocho páginas de que consta abundan, pero especialmente los que contiene la primera son de tal bulto y transcendencia, que no podemos, en modo alguno, pasarlos por alto en un trabajo como el presente. «La escul»tura en España—comienza diciendo,—está muy lejos de »tener igual parte que la pintura, ni aun proporcionada. »Apenas si en ella hallar se puede testimonio de su cul»tivo, al menos en la más elevada aceptación del arte, la »estatuaria; y jamás vióse aparecer allí una obra en már»mol ó en bronce, equivalente á los lienzos de Murillo, de »Velázquez, de Ribera.» Hasta aquí estamos conformes con el autor francés: casi nada, en efecto, tiene España en escultura que pueda ponerse sin desdoro al lado de las obras maestras de pintura. Es esto efecto natural y lógico de las especiales circunstancias y condiciones de nuestra cultura nacional: el arte pagano por excelencia, como encarnación de la belleza plástica y formal, es la estatuaria; el arte por excelencia cristiano, como encarnación

de la belleza ideal de la expresión, es la pintura; el pueblo español, cristiano hasta el fanatismo, debía, espontánea é instintivamente, desdeñar el cultivo de la estatuaria y consagrar todas sus facultades artísticas al cultivo de la pintura. Nada, pues, más natural, ni nada tampoco más exacto que lo afirmado por Viardot.

Pero el autor de los *Museos de España* continúa como para explicar la, para él, singular contraposición que existe entre el grandioso desarrollo de la pintura española y el relativamente efímero de su escultura. «Los árabes no »han podido enseñar á los españoles más que la arquitec»tura, puesto que el Korán había anatematizado las demás »artes del diseño y hasta la música. Es verdad que los ára»bes de España se mostraron menos escrupulosamente »sometidos á estas prescripciones que los árabes de Siria; »y los leones de la Alhambra, aunque sólo fuesen anima»les fantásticos, quimeras, mónstruos, constituían, sin »embargo, un pecado de herejía. Nunca se permitió á los »musulmanes, ni aun á los de Africa y Andalucía, sino »representar en imitaciones groseras ciertos animales da»ñinos, tales como las ratas, los escorpiones, las serpien»tes, pero á modo de talismanes y amuletos, de espantajos »para alejar de las habitaciones y de las mezquitas. Por »este lado, pues, ninguna lección pudo llegar á los espa»ñoles.» Y henos aquí condenados á carecer de toda cultura artístico-escultórica por falta de maestros árabes. ¡Como si España no pudiese producir por sí misma ningún artista de talla! ¡Como si los españoles fuesen de distinta naturaleza que los franceses, los italianos, los árabes, los alemanes y todos los demás pueblos de la tierra! ¡Como si fuésemos una raza aparte olvidada por la Providencia é incapaz de propia inspiración y originalidad! ¡Como si pudiera el mismo Viardot borrar las líneas que consagra al sepulcro del duque de Borgoña en Dijon, obra del español Huerta!

Es verdad que los autores franceses nos tienen hechos á ese tono protector de conmiseración con el que cubren su ignorancia de nuestra historia y de la historia propia ó su injustificable mala fe, que sólo á mala fe ó ignorancia puede achacarse el convencionalismo de sus expresiones y asertos cuando de España se ocupan. Pero por mucho que hagan sonar en nuestros oídos semejantes cantinelas, jamás podremos escucharlas sin protesta, ni debemos dejarlas correr sin darlas merecido mentís. Afortunadamente, la verdad logra siempre abrirse paso y poco á poco se nos va haciendo justicia; estamos hoy ya muy lejos de los tiempos en que, para labrar su propio descrédito, preguntaba Mr. Masson con inconcebible arrogancia: «¿qué se debe á España dos, cuatro, diez siglos há? ¿qué ha »hecho por Europa?» ¡como si pudiese olvidarse el descubrimiento del Nuevo Mundo! ¡como si nada representase en los fastos de la humanidad una cruzada de ocho siglos! ¡como si pudieran borrarse, con pregunta tan insensata, las creaciones artísticas de todo género de nuestro siglo de oro! ¡como si con increible ingratitud fuese posible olvidar lo que el teatro clásico francés, orgullo de nuestros vecinos, debe á nuestros grandes dramáticos y á nuestra literatura su literatura!

Sin insistir enfadosamente en cuestión tan depurada por la verdadera crítica ilustrada, y entrando de lleno en el análisis compendioso de nuestra escultura de los siglos medios, correspóndenos consignar que, florón preciado nuestra Península de la corona del romano imperio, sufrió, cual las demás regiones, la invasión de las tribus germánicas, siendo víctimas de sus depredaciones y atropellos, hasta que, asentada del Betis al Loire, tras varias vicisitudes, la fracción más poderosa de las invasoras organizó el temido imperio visigodo. Evidente aparece que la ignorancia por una parte, la intranquilidad y perpetuo desasosiego consiguiente á la invasión, y la contradicción

á la cultura romana por último, habían de traer como forzoso resultado para las artes la más completa ruina y abandono. Ni es de olvidar tampoco la enérgica prescripción del famoso Concilio iliberitano prohibiendo resueltamente, para contener las corrientes idolátricas de la nación, que hubiera pinturas en las iglesias.

Abjurada por los godos en el inolvidable tercer Concilio de Toledo la herejía arriana, acentuóse más todavía la vertiginosa decadencia de la escultura con el decreto por el cual se ordenaba, vista la persistencia del culto idolátrico, á los sacerdotes que, en unión del juez, no dilataran la destrucción de cuanto encontrasen, *exterminari inventa non differet*, para acabar con semejante culto: más tarde, y en el duodécimo Concilio toledano, treinta años antes de la ruina del imperio visigodo, los sabios obispos asistentes reforzaron con la autoridad de la Biblia los decretos anteriores, y decían: «Los siguien»tes preceptos son del Señor: no harás para tí obra de es»cultura, ni figura alguna de lo que hay arriba en el cie»lo, ni de lo que hay abajo en la tierra. No les adorarás, »ni darás culto.» Con tales, tan continuados y tan respetables mandatos, y no perdiendo de vista el estado político-social y la escasísima cultura de aquellos tiempos, no hay que preguntar cómo vivirían las artes del diseño, y especialmente la estatuaria, durante la dominación visigoda. De los escritos del glorioso Isidoro, tan diligente en consignar cuanto pudiera interesar á los estudios arqueológicos, se infiere, como hace notar D. José Godoy y Alcántara en su monografía de la *Iconografía de la Cruz y del Crucifijo en España*, que «en los sagrados recintos »no estaba representado en efigie ningún otro sér santo »ó divino que los ángeles, criaturas celestiales que no »podía rechazar el más rígido y estrecho observador del »canon iliberitano, pues Dios mandó á Moisés que pusiera »figuras de querubines en el santuario.» Así es que, como

oportunamente observa dicho erudito, «en la invasión sa»rracena la iglesia no trató de salvar más que las santas »reliquias y las alhajas; ninguna imagen fué transporta»da á Asturias, ni de las que pudiera haber en aquel »tiempo se ha descubierto soterrada, y cuenta que eran »los objetos religiosos que más urgía poner en salvo, »porque no los perdonaba el fanatismo musulmán.»

No podemos, sin embargo, afirmar, tan rotundamente como lo hace el ilustrado académico, que «ninguna imagen de las que pudiera haber en aquel tiempo se ha descubierto,» cuando en la única obra de que su monografía forma parte, se consigna, por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, el *descubrimiento* hecho por D. Pedro de Madrazo en 1864 de la basílica visigoda de San Juan Bautista en Baños con la estatua del Precursor en mármol blanco. Sirva de disculpa á nuestro disentimiento la descripción de dicha estatua, descripción que no juzgamos ociosa, por ser, á más de sumamente interesante para la historia del arte patrio, notabilísimo ejemplo de aquel estilo tan poco conocido como digno de estudio, que se interpuso entre el clásico decadente y el gótico puro y precioso comprobante del estudio que llevamos realizado. Cedemos la palabra al sabio director del *Museo español de antigüedades*: «La estatua del Bautista—dice— »de 0,53 de altura, labrada en riquísimo mármol blanco »que debió estar dorado y pintado según lo indican restos »de dorado que todavía se conservan en el cabello y bar»ba, así como en las vedijas de la túnica apenas indicadas, »las pupilas pintadas de negro y el forro del manto que »guarda en algunos sitios claros vestigios de color rojo, »como el cordón ó cíngulo que sujeta la túnica, de verde, »puede considerarse la primera visigoda que se conserva »en la península, tanto por la perfección relativa del arte, »como por el estado de conservación en que se encuentra. »No debió labrarse para ofrecerse aislada á la adoración

»de los fieles, pues la parte posterior de la estatua está sin »modelar y plana como para adosarse á un muro, de mo- »do, que esta escultura más bien puede considerarse un »alto relieve que una estatua. La cabeza, cuyos cabellos »caen partidos en largos y lacios mechones hasta los hom- »bros, presenta, así en su perfil como en la disposición de »la barba simétricamente ondulada, el tipo característico »con que los escultores romanos de todas las épocas re- »presentaron á Júpiter, ya en sus estatuas, ya en relie- »ves, medallas, piedras finas grabadas y camafeos. Influí- »do todavía el escultor por la idea pagana, lejos de dar á »aquella fisonomía el inexplicable sentimiento de las es- »culturas cristianas, la ha presentado con una inmovili- »dad, con una falta de expresión, que está claramente in- »dicando el origen de su inspiración artística. A pesar de »la decadencia que revela toda esta escultura, se ven, sin »embargo, en la cabeza sobre todo, recuerdos de buenas »máximas, estando las facciones modeladas según las tra- »diciones del arte clásico, lo mismo que la barba, en que »se refleja igual buen estilo y manera. El plegado de la »túnica y del manto, conserva también las mismas tradi- »ciones del estilo romano, si bien se nota en algunos plie- »gues cierta monotonía, hija del deseo de hacer simétricas »las líneas, peculiar de los artistas bizantinos. Las pier- »nas, desnudas desde la rodilla, están ya modeladas con »más descuido, siendo muy delgadas, rígidas y simétricas »en su disposición y en su forma, y mal dibujadas en los »extremos. En ellas, como en las manos, se ve ya la com- »pleta decadencia del arte, notándose que la mano iz- »quierda, con la que el Bautista sostiene el libro de los »siete sellos y el Cordero Pascual encima (al que le falta »la cabeza), es bastante mayor que la derecha, cuyo ín- »dice señala al Cordero; el movimiento de dicha izquier- »da mano, no puede ser más violento y apartado del na- »tural.—Tal es la notable estatua que no hemos vacila-

»do en calificar como la más importante que ha llegado »hasta nosotros de la monarquía visigoda, estatua cuya »antigüedad no puede ponerse en duda considerándola »de más reciente época, porque á ello se oponen los ca»racteres del arte á que pertenece. Sin embargo de la »influencia bizantina, que tan marcadamente se refleja »en esta escultura, se ve predominar, según ya indica»mos, en su semblante y en todo el movimiento de la »figura, la carencia del espiritualismo y de sentimiento »que caracteriza el arte clásico en medio de las bellezas »que atesora; espiritualismo que no había de recibir el »arte hasta que le animara el aura celestial del cristianis»mo, olvidadas las tradiciones del antiguo para abando»narse á los arranques de la propia inspiración. Las es»culturas de los siglos medios, y sobre todo en nuestra »patria, en que casi perdido el recuerdo de los modelos pa»ganos predomina la expresión sobre el estudio de la na»turaleza, llevan en esto mismo tal sello de originalidad, »que no pueden confundirse con las de anteriores perio»dos. Ante las obras del arte pagano de Grecia y Roma, »se admira el genio profundamente analítico de aquellos »artistas idólatras de las formas; ante las obras inco»rrectas, toscas, de los artistas cristianos, olvidando la »forma, se eleva el alma á las puras regiones de la idea »arrastrada por el más espiritualista misticismo.»

Corregida de esta suerte la aseveración, un tanto hiperbólica, del Sr. Godoy y Alcántara, y demostrada la existencia del arte visigótico, por otros testimonios comprobada, que nos fuera fácil aducir (como la efigie de Santa María de Sentellas, las estatuas del Cerro de los Santos y otros), fuerza es reconocer, no obstante, lo reducido de su círculo de acción, dado el concurso de circunstancias que en todas direcciones influían para detener el desarrollo de la escultura.

Tras el tremendo desastre del Guadalete, en que se

hundió el imperio de Eurico y Recaredo, comienza aquella cadena de no interrumpidos hazañosos hechos que, inaugurándose en las fragosidades de Asturias, frente á la cueva de Covadonga, termina en el risueño suelo andaluz, frente á los muros de Granada. La misma fe que obtenía victorias sobre los musulmanes, levantaba do quiera templos y monasterios en muestra de gratitud por los beneficios recibidos, y, á la sombra de las construcciones religiosas, comenzó á brotar la escultura, ya enteramente purificada del hálito del paganismo y totalmente cristiana; no era ya temible la idolatría, notoriamente muerta entre aquel puñado de héroes, núcleo de la reconquista, enardecidos por cristiano fervor, y poco á poco dióse al olvido el canon iliberitano, contribuyendo no poco á romper la tradición iconoclasta, la misma aversión de los musulmanes á toda plástica representación. La arquitectura latina y la romano-bizantina ó románica, tránsito peregrino del sincretismo arquitectónico de Roma á las esbeltas formas ojivales, exigía multiplicados elementos decorativos en que se ejercitaban el cincel y el mazo, aguzándose el ingenio y adquiriendo la mano soltura y seguridad; las gárgolas de los tejaroces, los ajedrezados de las impostas, los reticulados losanjes, toros entrecortados, zig-zags contrapuestos, angrelados, cables retorcidos, dentellones, apometados y todas las demás molduras y adornos de aquel estilo, venían á despertar el gusto por el arte escultórico. Pero nada tan adecuado á conseguir tal objeto, como los característicos y obligados capiteles antemáticos é historiados de este estilo, verdaderas crónicas satíricas de las costumbres clericales, los unos; representaciones de la flora del país, los otros, y caprichosos engendros todos de aquella singular civilización en que, enlazados en extraño maridaje, se daban á la vez el fanatismo y la incredulidad más exagerados, si bien en nuestra sociedad, por las especiales condicio-

nes en que se desenvolvía, al paso que la incredulidad contaba escasos sectarios, el fanatismo echaba hondas raices.

Desde los primeros días de la reconquista, comienza en nuestra patria el movimiento restaurador de las artes, é inspirado en la idea cristiana, se desarrolla al compás del movimiento social y político. Entonces D. Pelayo, el animoso vengador de la ignominia del Guadalete, funda la iglesia de Santa María de Velamio, según la voz popular; Favila, su hijo malogrado, erije la de Santa Cruz de Cangas; D. Alonso el Católico, debelador de Lugo y Viseo, de Zamora y Salamanca, levanta la abadía de Covadonga y el monasterio de Villanueva; el primer Fruela, fratricida del amable Wimarano, alza los primeros edificios de Oviedo; los reyes usurpadores fundan la parroquial de San Martín, el monasterio de San Juan de Pravia y el de Obona; el esforzado D. Alfonso el Casto, vencedor de Lutos, levanta, secundado por el famoso arquitecto Tioda, la catedral de Oviedo, la iglesia de San Salvador, con doce altares consagrados á los apóstoles; la de Santa María, destinada á regio panteón; la de Santullano, la basílica de San Tirso y otras, hace labrar la tradicional *cruz de los ángeles* y hermosea á Oviedo con palacios, baños y acueductos; el severo D. Ramiro I, triunfador de los normandos, y romancesco rescatador del tributo de las *cien doncellas* en la memorable batalla de Clavijo, construye las celebradas iglesias de Santa María de Naranco y San Miguel de Linio, y acaso la capilla de Santa Cristina; Ordoño I, vencedor del renegado Muza en la verdadera batalla de Clavijo, conquistador de Salamanca y Coria, restaura la noble León, destinada á inmensa gloria; y el valiente Alonso III, que cuenta sus años por batallas, y sus batallas por victorias, héroe de Sahagún y Polvararia, levanta el castillo de Gauzón con su iglesia de San Salvador, adornada de mármoles, la fortaleza y palacio de

Oviedo, los de Boides y Cultrocies, los monasterios de San Adriano y Natalia de Tuñón y San Salvador de Valdedios, los baños de Zamora, la catedral de Santiago y el monasterio de Sahagún.

Sucédense durante todo el siglo x, de pavorosa memoria, continuados desastres que amenazan hundir la monarquía leonesa: rebeliones interiores, luchas intestinas entre los nacientes Estados cristianos; la debilidad y apocamiento de los Reyes de León, coincidiendo con la fuerza y energía de los califas de Córdoba; aquella serie de monarcas, desde D. García, manchado por su rebelión contra su padre, hasta el indolente y vicioso Ramiro III, incapaz de sostener el peso de su corona, en que si se encuentran un Ordoño II y un Ramiro II, se hallan también un Fruela II y un Alfonso IV, un Ordoño III, un Sancho I, un Ordoño IV y un Ramiro III, crueles ó pusilánimes, demasiado buenos para ser respetados, ó harto malos para ser queridos, en frente del audaz y generoso Abderrahmán, del ilustre Alhakem y del temido Almanzor. Todo contribuía á amedrentar el ánimo, llevándole á la desesperación; los mismos Ordoño II y Ramiro II, únicas figuras luminosas en tan negro cuadro, veían enturbiado el horizonte de sus triunfos con vergonzosas derrotas; apenas lograba el primero la victoria de San Esteban de Gormaz, veía sus huestes fugitivas en el desastre de Mindonia y en el más sangriento de Valdejunquera; si el segundo deshacía en Simancas la flor de las legiones musulmanas, veía más tarde sucumbir, aunque gloriosamente, á sus cristianos en la lucha del *foso de Zamora*, si bien vengó esta jornada con la pronta reconquista de la plaza y el triunfo de Talavera. Inquieto y ardiente, curtido en los campos de batalla y enseñado á arrollarlo todo ante su paso, el temible Almanzor concibe el audaz proyecto de acabar con los Estados cristianos de la Península, y en una serie de prodigiosas jornadas con in-

cansable actividad y celo, cae con sus legiones como asolador torrente, sobre asturianos, leoneses, navarros y catalanes, y en cincuenta y siete batallas sucesivas conquista á Barcelona y Pamplona, Santiago y Lugo, y cien otras poblaciones; arruina á León, hace llevar en hombros de cristianos á Córdoba las campanas de Santiago de Compostela, y estrecha los límites de las cristianas monarquías, amenazando ahogarlas para siempre, hasta que su estrella se eclipsa ante la de Bermudo II en Calatañazor, y muere de rabia y despecho en Medinaceli.

No disminuyeron, sin embargo, las continuadas desdichas del siglo x, el celo religioso de los destrozados cristianos de las nacientes monarquías, y si, á la par de las reales fundaciones de los Alfonsos, Ordoños y Ramiros, elévanse en el noveno siglo la iglesia de Santa María de Sariego, la de San Salvador de Priesca, la de San Miguel de Escalada, la de Villardoveyo, la de Peñalva, la de San Pedro de las Rocas, la de San Pedro de Montes de León y la de Compludo en Galicia, las siguen en la décima centuria, como para protestar de la fidelidad de los cristianos en medio de tantas adversidades, la de Goviendes, la de San Salvador de Deva, la de Bárcenas, la de Santa María de Lenes, la de Abamía, la de Santa María de Campomanes, la de Vovines, la de Anayo, la de Santo Tomás de Collia, la de Tanes, la de Veloncio, la de Santiago de Civea, la capilla de San Zaornín ó Zadornín, la ermita de Nuestra Señora de Sebrayo, la de Melgar de Suso, la de Brañosera, la de Berbeja, la de San Pablo de Salamanca, la de San Pedro de las Puellas de Barcelona, la de San Julián y Santa Basilisa de Olmedo, la de San Millán de la Cogulla de Suso, y otras muchas.

Repuestos los reinos cristianos, con el triunfo de Calatañazor, de las desgracias referidas, no tardaron en tomar la revancha de sus derrotas, y de todas partes aprestan sus mesnadas para estrechar y acorralar á los aborrecidos

agarenos, cuyo imperio empezaba á descomponerse con los síntomas de la anarquía. Lucida serie de grandes monarcas presenta el siglo XI en todos los Estados cristianos: en el trono de León se sienta Alfonso V, restaurador de León, á la que dotó con su famoso fuero, y de Zamora; Bermudo III, detenido en sus proyectos por el hierro de casi fratricida lanza; Fernando I, en quien se juntan por vez primera las coronas de León y Castilla, conquistador de Viseo y Coimbra y de multitud de plazas fuertes; Sancho II el Fuerte, poseído lastimosamente de enconada ambición, nacida ante el impolítico testamento de su padre; y en fin, Alfonso VI, el magnánimo debelador de la imperial Toledo, cuya toma inclinaba resueltamente la balanza de la reconquista al lado de las armas cristianas. Empuñan el cetro de Navarra el ilustre Sancho el Mayor, señor de Navarra y de Castilla, y autor del fuero de Nájera; García IV, vencedor en la batalla de Calahorra y muerto por su ambiciosa temeridad en la de Atapuerca, y Sancho García, que obliga al rey de Zaragoza á pagarle tributo y perece asesinado en Peñalén por puñal fratricida. Ocupan el trono de Aragón, nacido del testamento de Sancho el Grande, Ramiro I, empeñado en fratricidas luchas que no le impidieron acobardar á los emires de Zaragoza, Huesca y Tudela; el belicoso Sancho Ramírez, en quien se juntan las coronas de Aragón y Navarra, que arrebata á los sarracenos las plazas de Bolea y de Monzón, obliga al emir de Huesca á declararse su tributario, y hubiera conquistado esta ciudad si una flecha no le hubiera detenido cortando el hilo de su vida; y Pedro I que, fiel al juramento hecho á su padre, no levantó el bloqueo de la antigua Osca, sino para entrar en ella como reconocido dueño. Ciñen, en fin, la condal corona barcinonesa, Ramón Berenguer el Curvo, que debiera ser llamado el Liberal; Ramón Berenguer el Viejo, que desde niño lo fué por su entereza y cordura; Berenguer el Fratricida, Ra-

món Berenguer III, su desgraciado hermano, y Ramón Berenguer IV, los cuales afirmaban en sus manos el cetro condal de Cataluña, arrebatando á los moros multitud de plazas y castillos en los emiratos de Lérida, Tortosa y Tarragona.

En esta época el estilo latino, dominante y casi exclusivo en las construcciones anteriores, se modifica por la insensible serie de transformaciones, que varios de sus elementos constitutivos sufren, y aparece la arquitectura romano-bizantina en su primera época, insegura y vacilante todavía en sus procedimientos, inexperta y ruda en la adopción de novedades. Prefiere todavía la línea horizontal, que parece detener, con su rastrera dirección, el vuelo de la inspiración artística; pero sus imponentes masas y robustas columnas, menos desnudas que las de los siglos anteriores, manifiestan su gusto por la exornación; y extravagantes y toscas esculturas, molduras de variadas formas, fantásticas invenciones, enigmáticas figuras, cabezas monstruosas, á veces satíricas caricaturas, y aun torpes y obscenas representaciones, revisten, dándolas singular aspecto, las fajas cobijadas por el cornisamento, los arcos interiores de las portadas, los canecillos y los capiteles, los canceles y los frisos. Con los caracteres distintivos de la primera época del estilo latino-bizantino, que de consuno contribuyeron á generalizar las relaciones frecuentes entre Italia, Francia y España, la extensión cada vez mayor de los Estados cristianos de la Península, la creación de la Marca hispánica y del condado independiente de Barcelona, y la multiplicidad de las fundaciones, se levantaron, entre otros muchos, el monasterio de Ripoll, fundado en el siglo x por Wifredo el Velloso, destruído por Almanzor y restaurado por Guitardo; San Pablo del Campo de Barcelona, el monasterio de Cornellana, el claustro de San Benito de Baijes, el de la catedral de Gerona, San Lorenzo de Lérida, la portada del

Mediodía de Santa María de Cervera, el claustro de San Cucufate del Vallés, el monasterio de Corias, el de Montearagón, la catedral de Calahorra y la de Jaca, el castillo de Loarre, San Miguel in Excelsis de Navarra, la iglesia de la Lloraza y la de Villamayor de Asturias, San Salvador de Fuentes, el priorato de San Antolín, el torreón de la cámara santa ovetense, la colegiata de San Isidoro de León, la de Santillana, el monasterio de San Eladio, la iglesia de Cervatos, San Martín de Lines, San Miguel de Rioseco, la Magdalena de Tardajos, Santa María la antigua de Valladolid, las murallas de Avila y de Zamora, la ermita de la orden de Navarrete, la parroquial de San Salvador de la Bañeza, la de Santillana de Astorga, la de Corullón, las de San Millán, San Martín, la Trinidad, San Juan, San Lorenzo, San Román, San Andrés y los tres ábsides de Santo Tomé de Segovia; la de San Isidoro de Salamanca, la capilla subterránea de la catedral de Santiago de Compostela y algunos restos de San Martín Pinario.

El revuelto reinado de Doña Urraca, tras el brillante de su padre, el debelador de la ciudad de los Concilios, inaugura en Castilla el siglo XII; Alfonso VII penetra en el mismo corazón de Andalucía, y en sucesivas batallas se hace dueño de Calatrava, Andújar y Baeza; pone bajo su obediencia al emir de Zaragoza, cuyos dominios reduce cada vez más; se hace coronar Emperador, y hubiera engarzado á su corona el rico florón de Almería, si *una fiebre* no le hubiera atajado en sus proyectos; divídense, desgraciadamente, á su muerte Castilla y León, y al breve reinado de Sancho III el Deseado, sigue la turbulenta minoría de Alfonso VIII; mas pronto éste, llegado á la mayor edad, indemniza á los castellanos del tiempo perdido en inútiles discordias, y si primero es arrollado en Alarcos por su temerario arrojo y la tardía asistencia del de León, no tarda en lograr completo triunfo en la in-

mortal jornada de las Navas; la institución de la Universidad de Palencia y la publicación del *Fuero viejo de Castilla*, rematan dignamente este reinado, seguido de los de D. Enrique y Doña Berenguela, que renunció en las sienes de D. Fernando el Santo, su preclaro hijo, la corona que las Cortes le otorgaran. En León, al propio tiempo, se sucedían el bondadoso D. Fernando II y el poco leal Alfonso IX, tras el cual vuelven á unirse para no volverse á separar, en las sienes del tercer Fernando, las coronas de Castilla y de León. En el reino de Aragón, Alfonso el Batallador, una vez terminadas sus escandalosas querellas con Urraca y su hijo, dirige sus armas contra la morisma, y primero Tudela, más tarde la antigua Cesar-augusta, y al fin Tarazona, Borja, Calatayud y Molina, ponen en su poder el emirato entero de Zaragoza; incierto como el rayo de la guerra, invade alternativamente los reinos de Valencia, Murcia, Córdoba y Granada; se pasea como señor en una barca por el mar de Andalucía, y vuelve á sus hogares con diez mil familias mozárabes de las Alpujarras, muriendo tras el obstinado cerco de Fraga, en San Juan de la Peña; el Rey Cogulla, elegido por los aragoneses, que no quisieron respetar el extravagante testamento de Alfonso, muestra su entereza en la *Campana de Huesca*, y lograda sucesión, vuelve al claustro de donde saliera, dejando la corona al catalán Ramón Berenguer V, esposo de la tiernísima Petronila, enlazando de esta suerte para siempre los destinos de Aragón y Cataluña. A los Ramón Berenguer, que tan sólidamente habían establecido su poder marítimo y terrestre, sigue el segundo Alfonso, llamado como el de León, el Casto, que con las herencias del Bearne y de Provenza, del Rosellón y Carcasona y las conquistas de Caspe y Alcañiz, mostró ser digno de su antepasado homónimo; el impolítico Pedro II le hereda y puede decirse que su mayor gloria consiste en haber engendrado, siquiera fuese con

romancescas circunstancias, y con cierta manera de violencia, al gran Jaime I. En Navarra, por fin, desmembrada de Aragón á consecuencia del testamento del Batallador, llenan todo el resto de la duodécima centuria y comienzos de la siguiente, el oscuro reinado de García Ramírez, el para las letras brillante de Sancho el Sabio, y el con fruición recordado de Sancho el Fuerte, á cuya muerte se entroniza en Navarra, con Teobaldo, la extranjera casa de Champaña.

Obsérvase en este periodo, como resultado en cierto modo del anterior, la introducción de extrañas y poderosas influencias, por varias maneras importadas, que determinan en la Península ciertas direcciones que imprimen especial sello á las artes y á las ciencias, y aun á las instituciones mismas. Esta observación es aplicable á todos los estados cristianos: vemos en Castilla al sexto Alfonso publicar una cruzada para la toma de Toledo, y con este motivo, agradecido á los servicios prestados por los extranjeros que á su llamamiento acudieron, ó enamorado de sus maneras y trato, llegar á dar sus mismas hijas en matrimonio á los caballeros franceses Raimundo y Enrique de Borgoña; le vemos asimismo indisponerse con su pueblo por asentir á los deseos del Papa, y aun después de la derrota sufrida en las pruebas del agua, del fuego y del duelo por el rito romano, abolir el nacional rito mozárabe, acoger á los monjes de Cluny con empeño, y nombrar para el regimiento de las diócesis obispos extranjeros. De la misma suerte observamos en Navarra ceñida la corona por una casa extranjera, y sabemos que en Aragón y Cataluña el veleidoso Pedro II cometió la imprudencia de hacerse tributario de la Santa Sede, con gran escándalo de sus independientes súbditos.

Todos estos hechos y acontecimientos, no podían menos de hacer sentir su influjo en la esfera del arte, y así contemplamos como hecho general en toda la Península, du-

rante esta época, el abandono del estilo latino y de los restos que de él habían quedado en el siglo undécimo, y la adopción sistemática del romano-bizantino en toda la pureza de que es suceptible un estilo mixto. No queremos decir con esto que tal cambio obedezca tan solo á las indicadas influencias; decimos, sí, que la evolución romano-bizantina, virtualmente contenida en el estilo latino y preparada por las construcciones del siglo XI, se determinó por un conjunto de causas, entre las que ocupan preferente lugar, el espíritu de la época, la mayor suma de relaciones internacionales, la decidida protección otorgada por los príncipes peninsulares á los extranjeros y sus instituciones, y la similitud, cuando menos en el espíritu y en ciertas formas accidentales, entre las importaciones bizantinas y lombardas, y las fábricas muslímicas de las ciudades reconquistadas. Cuando Alfonso VI, que casaba á sus hijas con franceses y se procuraba la amistad de la corte pontificia, contraía á su vez matrimonio con la hija de un califa; cuando reconquistada la imperial Toledo con sus mezquitas y alcázares, se acuñaban monedas con leyendas arábigas, y el idioma vulgar se engalanaba con las conquistas del léxico árabe, ¿no habían las líneas arquitectónicas de plegarse á los nuevos gustos? Si el arte romano prestó á las construcciones de la duodécima centuria el arco de medio punto, el bizantino le dió los ajimeces y el árabe los arcos de herradura; si son romanas las columnas de fuste cilíndrico en cuadrados pilares asentadas, neo-griegos son los capiteles historiados, y arábigas las menudas filigranas, confundiéndose lo arábigo y lo bizantino en los angrelados y jaquelados, en los arcos lobulados y en las cúpulas con pechinas.

No se juzgue por esto, sin embargo, que prestemos nuestro asentimiento á las erróneas y aventuradas afirmaciones de Hope y Ford, empeñados en sostener que

los pueblos cristianos de la Península, faltos de propia arquitectura, tras la desdicha del Guadalete, hubieron de adoptar la de sus enemigos del otro lado del Estrecho: estas afirmaciones corren parejas con las de Luis Viardot, y ahí está la historia para desmentirlas. Lejos de necesitar los pueblos cristianos de los musulmanes para sus construcciones, más de una vez éstos pidieron á aquéllos su concurso y sus maestros. No ya en los primeros tiempos de la invasión, sino en los de mayor esplendor del califato de Córdoba, Abderrahmán III pedía á un monarca cristiano doce alarifes para su palacio de Medina Azzara. Mucho antes de que los árabes tuvieran propia arquitectura, levantaban los primeros monarcas asturianos iglesias y monasterios admirados por los cronistas contemporáneos.

Pero no nos empeñemos en demostrar lo que, para el que hasta aquí nos haya seguido, es evidente, y lo que la crítica ilustrada tiene hoy harto reconocido. Muestran la general adopción del estilo romano-bizantino durante el siglo XII, multitud de fábricas levantadas en todos los reinos de la Península: la iglesia de San Miguel de Barcelona, la del convento de San Daniel y la ermita de San Nicolás de Gerona, la del monasterio de Poblet y sus capillas de San Esteban y Santa Catalina; el claustro y capilla de Santa Candía en la catedral de Tortosa, la capilla de San Pedro del monasterio de Sijena, el claustro del monasterio de Veruela, las catedrales de Santiago, Lugo y Ciudad-Rodrigo, la ermita de San Facundo y Primitivo en la diócesis de Orense, parte del monasterio de Arlanza, de Bugedo, de San Pedro de Cardeña y de Oña, los claustrillos de las Huelgas de Burgos, el monasterio de San Juan de Ortega, el de Santo Domingo de Silos, el claustro de San Juan de la Peña, la Colegiata de San Quirce, San Cristóbal de Iveas, uno de los claustros del monasterio de Iserta, la ermita de Villargura, las iglesias de

Coruña del Conde, Lavid, Gumiel de Izau, Aguilar, Sandoval, Olmos de la Picaza y Villadiego; las de Pineda de la Sierra, Bahabón, Carrión de los Condes y Santiago de Zamora; las torres de Santa María la antigua de Valladolid; la capilla de Talavera, las parroquiales de San Martín, San Cristóbal, Santo Tomás y San Nicolás, y el convento colegio de la Vega de Salamanca; la colegiata de Teberga, la de Arbas, el ábside de San Pedro de Villanueva, San Juan de Amandi, Valdebarzana, la parroquial de Santiago de Alba de Tormes y algunos restos de la antigua fábrica del monasterio de Santa María de la Vega, de Oviedo.

En otras varias construcciones de esta época se anuncia é inicia una transformación que, apenas perceptible en un principio, toma poco á poco cuerpo hasta llegar á constituir un nuevo estilo, originando el ojival. Entre los monumentos que señalan esta nueva dirección, con los cuales puede constituirse el grupo de transición del romano-bizantino al gótico-germánico, pueden citarse la iglesia de Ceinos, la de Santa María de Villaviciosa, la de Veracruz de Segovia, la de Jaramillo de la Fuente, la de Misión, la de Villamuriel, la de Santa María de Gradefes, la del convento gerundense de Santo Domingo, la prioral de Santa Ana de Barcelona, la parroquial de San Martín de Salamanca, las catedrales de Solsona y Lérida, y sobre todo las de Tarragona, Salamanca y Zamora; la colegiata de Toro, San Vicente de Avila y Santa María de Valdedios, en las cuales el arco apuntado se dibuja, extiende y fija, las formas piramidales empiezan á marcarse, los pilares presentan columnas adosadas, las bóvedas se cruzan de nervios para aumentar (*augere*, ojiva) su fortaleza, y todo, en fin, respira cierto aire extraño y desusado.

En las fábricas del siglo XII y principios del XIII, y más especialmente en las que marcan la transición al estilo ojival, más distantes de la primitiva rudeza, menos influí-

das por el primitivo horror de los cristianos á la idolatría, más afectas á la exornación, la escultura aparece empleada con menos parquedad, y el cincel se ensaya para mayores empresas, esculpiendo historiados capiteles, labrando multiplicados adornos para los ábsides, ingresos y ventanas, y aun atreviéndose á traducir en la piedra las mismas formas humanas en todo su desarrollo y magnitud.

Elevándonos á la superior consideración del arte escultórico durante todo el periodo comprendido desde la batalla de Covadonga hasta la coronación de San Fernando á principios del siglo XIII, ¿á qué pudo reducirse la escultura, y especialmente su superior manifestación, la estatuaria, en manos de aquellos artistas sin nombre de los cinco primeros siglos de la reconquista, «faltos—como en »notable discurso académico dice el marqués de Monis»trol,—de modelos que imitar, separados casi por com»pleto del resto del mundo, y más que todo de las regio»nes en que el arte antiguo, si quedó alguna vez adorme»cido, nunca estuvo muerto?» Para saberlo á ciencia cierta, basta echar una ojeada á los restos de aquellos venerables tiempos. Dejemos transcurrir trescientos años desde la invasión sarracena: tres siglos en la vida de los pueblos no es mucho, pero es bastante para que empiecen á desarrollarse los gérmenes que contiene, dibujándose con alguna claridad los perfiles de la cultura artística; elijamos entre los venerandos restos de los siglos XI y XII, el Crucifijo que los reyes D. Fernando I y Doña Sancha regalaron á la iglesia de San Isidoro de León; las estatuas de Santos de los arranques del cimborrio de la catedral vieja de Salamanca, y algunos notables sepulcros murales. Comprenden estas respetables reliquias, las tres más importantes manifestaciones del arte escultural de la época, y su examen sucinto nos mostrará cumplidamente el grado de florecimiento que por entonces alcanzaba.

«Puede aún por fortuna—dice el insigne Amador de »los Ríos en su monografía sobre el *Sepulcro mural de »los caballeros D. Pedro y D. Felipe de Boil*,—fijar la crí»tica arqueológica los principales caracteres que distin»guieron estas obras del arte desde los primeros siglos de »la Reconquista, eligiendo al propósito algunos de los más »auténticos *sepulcros murales* que á dicha se han trans»mitido á nuestros días. Tales son, por ejemplo, con otros »de igual época, los incrustados, con tanta piedad como »buen acuerdo, en los muros del claustro de la catedral de »León, pertenecientes á su primitiva basílica de Santa Ma»ría la Regla, debida á la devoción de Ordoño II; los con»servados en la catedral vieja de Salamanca, entre los »cuales podría figurar el relieve que representa en su »claustro el *entierro* del Salvador, y los trasladados por la »Comisión de Monumentos de Oviedo desde el monasterio »de la Vega á su naciente museo, uno de los cuales ence»rró los restos mortales de Doña Gontroda, comblera de »Alfonso VII. Guardan todavía todos estos sepulcros mu»rales los mismos elementos de composición reconocidos »en los latinos visigodos. Levantados, no obstante, sobre »un zócalo más ó menos ancho, asientan en éste dos ó tres »leones y sobre sus lomos la urna sepulcral, exornada en »su frente de sencillas molduras con uno ó más escudos »nobiliarios ó del todo lisos. Muéstrase la cubierta, unas »veces tumbada, ofreciendo tres faces ú ochavas iguales »enriquecidas de grandes vástagos y hojas de yedra ó »vid, y horizontal otras; ya ostentando, como en los se»pulcros de Covadonga, alusivo relieve; ya, como en los »primitivos sarcófagos del panteón real de San Isidoro de »León, grabadas al grafido las estatuas de los personajes »cuyos huesos cubren; ya presentando, por último, de es»caso relieve estas mismas figuras que parecen anunciar »la no distante aparición de las estatuas yacentes. Arma»do el arco sobre impostas en bisante, ornadas de tallos

»serpenteados ó de falsos ajedrezados, y sostenido, tanto »en el grueso del muro como en sencillas pilastras ó co»lumnas de ricos y caprichosos capiteles, elévase á ma»yor altura dando nueva gallardía al monumento. Su »cimbria, simplemente contorneada, unas veces por listo»nes, escocias y junquillos, acaudálase otras por extremo »con repetidas franjas de flores; y en el tímpano y en el »espacio de las enjutas empiézanse á ver piadosas repre»sentaciones, cuándo de relieve, cuándo pintadas, cu»briéndose al par de multiplicados colores todos los or»natos del sepulcro.»

Redimido el mundo por el sublime sacrificio del Hijo de María, y difundida por do quiera la luz del Evangelio, nada más natural en el artista cristiano que el deseo de representar la divina figura de su Redentor y Dios, accesible á sus facultades, bajo la humana forma que se dignó revestir; si en un principio se conformó con labrar en todo linaje de materias y con variedad de formas la Cruz, símbolo de redención, no tardó en aspirar á representar en ella al Verbo hecho hombre, y entonces nacieron los crucifijos, dando asunto y ofreciendo ocasión á los fieles para ejercitar con solicitud exquisita sus facultades artísticas. Bajo dos aspectos podía presentarse á su imaginación la figura del Salvador, ofreciendo en consecuencia dos opuestos ideales: bajo el aspecto del padecimiento, de la agonía, de la muerte, y bajo el del triunfo y de la gloria. ¿Cuál debería ser primeramente realizado? «A los »primeros fieles—dice el erudito D. Manuel de Assas,— »empeñados en una lucha en que necesitaban tener todo »el valor á la altura del peligro, el arte cristiano no pre»sentó, en la pasión de su Maestro y modelo Jesucristo, »más que un punto de vista glorioso, alentando así aque»llas legiones de mártires, no mirando jamás, en los tor»mentos y la muerte, más que las palmas y coronas que »aguardan en el término de su carrera al victorioso atle-

»ta del cristianismo. En posteriores tiempos, cuando ya »la religión del Mesías, lejos de ser perseguida y castiga»da por los gobernantes, había desde largo tiempo conse»guido la paz y la libertad de la Iglesia y aun el comple»to triunfo sobre la idolatría, el cristianismo, siempre »obligado á combatir, siempre expuesto á padecer, nece»sitaba sobre todo luchar consigo mismo; tenía precisión »de recordar que el reino de Dios no ha de poseerle el »hombre en este mundo, y siendo la vida del Salvador el »modelo que en la muerte debemos imitar, esta porción »de efímera existencia que gozamos en la tierra corres»ponde siempre á alguna fase de la dolorosa vía recorri»da por el divino Maestro.»

Algo oscura y rebuscada nos parece esta explicación, por lo que á la representación naturalista de la muerte de Jesucristo respecta; se nos antoja más sencillo y claro decir que, pasado el primer ardor del proselitismo, vaciada en muy diversos moldes la sociedad, y perdida la antigua candorosa fe, desvirtuada por la fuerza de las cosas la primitiva concepción, vióse el pensamiento lanzado vigorosamente en el camino del naturalismo, á que la prosa de la vida, las costumbres clericales, la simoniaca corte romana y los excesos del feudalismo le empujaban de consuno. Sea de ello lo que quiera, el resultado de ambas concepciones del cruento sacrificio de Jesús fué dar nacimiento á dos géneros distintos de escultóricas representaciones, ajustada la primera á lo que Assas llama, con razón, concepción *simbólica* de la gloria, y la segunda á la concepción *naturalista* del dolor. La primera vivió en nuestra patria mucho más que en otros paises, porque la lucha con los mahometanos mantenía fresco el ardor del proselitismo, haciendo ver en el sacrificio por la patria un martirio y una gloria. El crucifijo donado por los reyes, en quienes por primera vez se unieron las coronas de Castilla y de León, á la iglesia leonesa de San

Isidoro, responde todavía á la concepción simbólica. El crucificado no es allí el hombre martirizado, sino el Hijo de Dios, contento con haber obedecido el mandato de su Padre. El crucifijo, «con sus animales—como dice *Le Ma-»gasin Pittoresque*, de París,—más ó menos fantásticos, »sus innumerables espirales, sus personajes dislocados »de tan extraña manera, sus emblemáticos pájaros tan »curiosamente entallados en marfil, y formando, por su »infinita delicadeza, el más peregrino contraste, si se le »contrapone la barbarie de la figura principal, habla un »lenguaje que sólo puede explicar la *simbólica* de la Edad »media.» «La imagen de Cristo—dice por su parte D. Ma-»nuel de Assas, al describir el anverso del crucifijo,—es »desproporcionada en sus formas, y dista mucho de os-»tentar la notable diligencia de todos los accesorios. En »su cabeza, apenas inclinada y sin señales de padecimien-»tos, retuércese el pelo á manera de cordones, rízanse »las dos puntas del bigote, y distribúyese en varios rizos »lo restante de la barba. Los ojos abiertos y excesiva-»mente grandes, llaman la atención por sus enormes pu-»pilas de azabache; inclínanse poco los brazos; los pies, »separados, manifiestan grabadas sus llagas, como tam-»bién arroyitos de sangre; pero sin fijarse en la cruz con »clavos, y hasta sin agujeros suficientes para introducir »éstos. No tiene nimbo ni corona, ni indicación de haber-»los tenido nunca. Cúbrele, desde la cintura hasta las ro-»dillas, un *velo* con cenefa de zig-zag, anudado y plegado »á la manera bizantina. El *suppedaneum*, especie de repi-»sa en que apoya las plantas de los pies, se fija en la cruz, »así como cada mano, por medio de un clavo de hierro con »cabeza piramidal, resultando así ser tres los clavos em-»pleados en este crucifijo.» Hablando de la misma figura, dice Godoy y Alcántara: «Su torso y miembros rígidos, »la inclinación amanerada de su cabeza, sus ojos abier-»tos y fijos, su expresión indiferente, el plegado bizanti-

»no del sudario, acusan sujeción á tipo hierático. Nada »revela allí padecimiento: es el reposo de la victoria.»

Por lo que hace á las estatuas de santos que, en los arranques del cimborrio de la catedral vieja de Salamanca se conservan, así como otras varias figuras existentes en la misma iglesia, son, lo mismo que los historiados capiteles de las pilastras y columnas que recorren el perímetro de los pilares en que los arcos de las naves se apoyan, y lo mismo que todo este venerable templo, notabilísimas bajo muchos puntos de vista é inapreciables documentos para la historia del arte patrio. La rigidez y encogimiento de estas imágenes son tan típicas; el plegado de los paños tan poco ajustado á los buenos principios; los dragones, furias y otros animales que tienen á sus pies, tan característicos, que todo ello revela la suma decadencia de la escultura, y el olvido ó ignorancia de las buenas reglas, y denuncia el estado que en los siglos medios alcanzaba el arte, perdida la brújula del ideal clásico, y entreviéndose, envuelto en nubes, el ideal cristiano, pugnando vanamente por romper las trabas que dificultaban su vuelo.

En esta misma catedral de Salamanca puede el atento observador columbrar la aparición de un nuevo estilo que en ella se inicia con timidez, haciendo entrever sus grandiosas aspiraciones y pregonando sus gloriosos triunfos. El estilo ojival es cristiano en todos sus elementos: engéndrale la línea vertical destinada á enlazar la tierra con el cielo, enseñando al hombre el camino de salvación y pugnando por arrancarle de las miserias terrenales; la línea horizontal del clasicismo, emblema de la molicie y de lo puramente humano, es proscrita en todas partes; las grandes masas y los pequeños adornos, los botareles del exterior y los pilares interiores, las bóvedas y los arcos, todo se aguza, se adelgaza y se eleva hacia las nubes; diríanse las catedrales góticas montañas espiritualizadas: tal es el empeño por ocultar á los ojos la materia.

«La catedral gótica—decía el inimitable Castelar, en uno »de los más elocuentes arrebatos de su juventud,—cuyas »hermosas agujas se levantan á los aires y se matizan »con los arreboles del cielo; cuyas campanas hablan á los »fieles con sus lenguas de bronce; cuyo pavimento está »compuesto de tumbas como para indicar al hombre que »camina sobre el abismo de la muerte; cuyas ventanas »ojivas rasgadas recogen la luz del cielo en sus vidrios »de colores y la quiebran en varios matices para recor»dar al espíritu que en la eternidad está su patria; la ca»tedral con sus columnas, que se levantan ligeras como »los árboles, con sus arcos que concluyen y rematan en »un punto, fiel y verdadera imagen de la unidad de Dios; »con sus mil sepulcros de mármol, sepulcros gerárquicos »donde duermen el sueño de la eternidad los guerreros »abrazados á sus espadas, los obispos abrazados á sus »báculos y los reyes abrazados á sus cetros; con sus san»tos, sus esculturas, que representan los doctores leyendo »la verdad absoluta en libros de piedra; con las vírge»nes, los ángeles, los mártires que se destacan del fondo »de los cuadros y nadan en mística etérea atmósfera; la »catedral, perfumada por el incienso, iluminada por sus »mil lámparas que parecen estrellas errantes que han ido »á beber su luz al santuario; animada por las notas del »órgano que derraman nueva vida en sus columnas; ben»decida por el eco de los cánticos que todos los días re»piten bajo sus bóvedas las generaciones, sin que por un »instante se haya interrumpido el culto, cánticos que pa»recen exhalados por los labios de sus estatuas; adornada »con los tributos de la naturaleza, las palmas, los arra»yanes, los mirtos, las azucenas, que los artistas han es»culpido en sus piedras como tornándolas ligero encaje; »la catedral gótica, llena de todas estas maravillas, sim»bolizará eternamente la vida del espíritu cristiano en la »Edad media.»

El arte escultural, condenado desde la aparición del cristianismo, en castigo, sin duda, de su consagración á los falsos dioses y á la apoteosis del hombre, á servir de mero auxiliar al arte arquitectónico, sufrió, como era natural, en no pequeña escala, las consecuencias de aquella evolución artística, y las formas bizantinas de sus estatuas se adelgazaron y estiraron hasta ajustarse, cual víctimas de Procusto en su lecho, al hueco intermedio de las caladas repisas y doseletes. Exigía la arquitectura ojival, en su afanoso empeño de velar las masas, grandes y variados elementos de ornamentación que la escultura le proporcionaba á manos llenas; cuajábanse de multiplicados adornos, siempre inspirados en la línea generadora del estilo, muros y paramentos, pináculos y bóvedas, puertas y ventanas; verdaderos rosarios de estatuas, coronadas de afiligranadas marquesinas, recorrían los apuntados arcos que daban ingreso al interior, ó bien, como en la catedral de Tarragona, cobijadas bajo calados doseletes, se extendían horizontalmente á la entrada. El partido que de todo esto pudo sacar la escultura fué grande, sin duda, y seguramente que los progresos realizados hubieran correspondido á las esperanzas que concebirse pudieran, si el arte no hubiera luchado desde un principio con enemigos poderosos que paralizaban desgraciadamente sus esfuerzos. Eran estos enemigos: por una parte, la falta de estudios necesarios, el desconocimiento de la anatomía y la sujeción de la inspiración artística en sus concepciones al tipo hierático consagrado por la liturgia y la rutina; por otra, la oposición siempre subsistente entre el ideal cristiano y la belleza de la forma; y por otra, en fin, la especie de servidumbre en que la estatuaria se hallaba constituída, servidumbre que comprimía su vuelo y la impedía lanzarse con libertad en el brillante camino que confusamente entreveía en sus arranques de independencia.

No entraremos, ciertamente, en la enfadosa discusión

de los orígenes del arco apuntado, generador del estilo ojival, que Warburton encuentra en los bosques del Norte, otros en una cabaña formada de cañas verdes, y otros en combinaciones más ó menos ingeniosas; ni tampoco llevaremos nuestro orgullo nacional á la disputa sobre el pueblo en que primero fué empleado. Sea procedente de Alemania, como sostienen Wiebenking y Fortoul; haya venido del Oriente, como dicen lord Averdeen y Strutt, Jovellanos y Ceán Bermúdez; haya aparecido primeramente en Inglaterra, como quiere Milner, ó en Normandía y Borgoña, como afirman otros, ó en Italia, como pretende alguno, es indudable que casi simultáneamente fué adoptado por casi todas las naciones de Europa, España entre ellas, en sus construcciones, porque respondía admirablemente al espíritu reinante con sus formas piramidales, símbolo de la aspiración cristiana y de la creencia en la inmortalidad.

Coincidía precisamente la aparición y generalización del estilo ojival con la época más gloriosa de la Reconquista, desde Fernando III el Santo, hasta Isabel la Católica; época en que se cuentan en Castilla reyes como Fernando III el Santo, Alfonso X el Sabio, Alfonso XI el Justiciero é Isabel la Católica; monarcas en Aragón como Jaime I el Conquistador, Pedro III el Grande, Jaime II, Fernando I, Alfonso V y Fernando II; jornadas como las de Córdoba y Sevilla, Valencia y Murcia, Mallorca y Menorca, el Salado y Granada; expediciones como la de Pedro III á Italia, los almogávares á Oriente y Colón á América; héroes como Guzmán el Bueno, Roger de Flor y Fernando de Córdoba; sabios como D. Alfonso X, é ilustraciones en todas las esferas de las ciencias y de las artes. ¿Cómo no habían los Estados de la Península de recibir con los brazos abiertos una innovación que ensanchaba prodigiosamente los templos, revistiéndoles de bellísimos ornamentos, que reflejaba con tal fidelidad el

pensamiento cristiano que en todos los pechos alentaba? ¿Cómo no se habían de encontrar estrechos los magnánimos Jaimes y Fernandos en los templos bizantinos? ¿Cómo habían de hallar los sibaríticos Juanes dignos de la casa de Dios los pobres arreos de las iglesios neo-griegas? Aquella sociedad exigía suntuosas construcciones, elevadísimas fábricas, espaciosos templos, soberbios alcázares, y los progresos realizados por las artes permitían satisfacer sus exigencias.

No es lícito, sin embargo, confundir las creaciones todas del ojival estilo. El progreso es la ley del arte como de la historia. Con los elementos esenciales y característicos del ojival, se nos presentan sin duda las fábricas levantadas en España desde el siglo XIII al XVI; pero ¿quién no distinguirá claramente entre las catedrales de Avila y Cuenca, y las de Salamanca y Segovia? Tres diversos periodos comprende el desarrollo del estilo ojival en nuestra patria. En el primero, que se extiende á todo el siglo XIII, no se olvidan del todo las tradiciones bizantinas: empléanse los elementos de exornación con cierta sobriedad, y el arco típico circunscribe aguzado ángulo de sencillos perfiles; el segundo, que abarca todo el siglo XIV, se muestra más afecto á la decoración, se desentiende de toda filiación oriental y ostenta con gallardo continente sus perfiles, menos puros que los del primer periodo. El tercero, en fin, ostentoso y brillante, elegante y gracioso, rebaja el arco que le caracteriza hasta circunscribirle á un ángulo recto y se cuaja de afiligranados ornatos, preludiando el estilo plateresco y casi confundiéndose con él.

Al estilo ojival debemos nuestras más preciadas joyas arquitectónicas. Entre las más notables del primer periodo, contamos la catedral de Avila, los trozos más antiguos de la de León, varias obras de las de Burgos y Toledo, la de Cuenca, la fachada principal de la de Tarra-

gona, y las de Segorbe, Coria y Badajoz; el templo del monasterio de Samos; el arco de Santa María y las parroquias de San Gil y San Esteban, y la iglesia del convento de Santa Clara de Burgos; la colegiata de Ampudia; San Martín de Huesca; la iglesia del monasterio de Piedra; parte del de Benifasá; la puerta de Serranos, menos sus dos torres, de Valencia; Nuestra Señora del Carmen de Barcelona; Santa María de Cervera; la portada de San Bartolomé de Logroño, la de San Francisco de Balaguer y el claustro del monasterio de Veruela. Corresponden á la segunda época la mayor y mejor parte de la catedral de León, las de Toledo, Burgos, Barcelona, Gerona, Tortosa, Pamplona, Palencia, Murcia, la zaragozana de la Seo y Oviedo; los templos de los monasterios de Valdebrón, Benevivere, Santa María la Real de Nájera, Guadalupe, Lupiana, dominicos de Palencia y Manresa y de las cartujas de Valdechristi y el Paular; las torres de San Félix de Gerona y de la catedral de Valencia; los claustros de las catedrales de Vich y Toledo y de los monasterios de Montesión y de Ripoll; San Bartolomé de Logroño; Santa Catalina de Talavera; las parroquiales de Torquemada, Villaviciosa de la Alcarria, Villafranca, Castellón y Guetaria; las colegiales de Santa María de Vitoria y Balaguer; San Isidoro del Campo, San Sebastián de Azpeitia, Santiago de Logroño; Santa María del Pino, del Mar y de las Junqueras de Barcelona; Santiago de Bilbao; los alcázares de Sevilla, el Carpio y Ciudad-Rodrigo; los castillos de Aguilar, Bellver y Santorcaz, y otras muchas fábricas. En fin, en el tercer periodo aparecieron la parroquial de San Lesmes, en Burgos; el monasterio de San Benito el Real de Valladolid; los palacios de Murcia, el Pardo, Madrid y Miraflores; la torre de Malmuerta; la sala del Artesón en el Alcázar de Segovia; la cartuja de Miraflores; el convento de Santa Clara de Toro; el palacio de Tafalla, la casa de la Diputación de Zaragoza; los

conventos de Santo Domingo en Valencia, Santa Cruz en Segovia, Santo Tomás en Avila, San Juan de los Reyes en Toledo; Santa Cruz, San Jerónimo, Santiago y San Francisco en Granada; el convento de Santa Engracia de Zaragoza; la colegiata de Daroca; el colegio de San Bartolomé el Viejo en Salamanca; las iglesias de dominicos de Plasencia, hospital de Buitrago, San Pablo de Burgos y parroquial de Bonilla; el monasterio del Parral; los de San Jerónimo de Salamanca y Alba de Tormes; la cartuja de Segorbe; las capillas del Condestable, Visitación y Concepción de la catedral de Burgos; la fortaleza de Escalona; el colegio de San Gregorio de Valladolid; la conventual vallisoletana de San Pablo; la parroquial y el convento de San Francisco de Torrelaguna; el puente y la iglesia de San Andrés de Baeza; el hospital de los niños expósitos de Toledo; la catedral de Sevilla, la torre de la de Oviedo y las agujas de la de Burgos; el colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid; la iglesia de Santa María de Guernica; el monasterio de Jerónimos de la Mejorada; la catedral de Huesca; el claustro del monasterio de Lupiana; las iglesias de San Francisco de Burgos, Nuestra Señora del Pino de Castellón de Ampurias, San Esteban de Hambrán, San Vicente y San Sebastián de Guipúzcoa, parroquiales de Daroca y Cascante, magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares, y conventuales de Santa Clara de Briviesca, de Oña y Villacastín; el claustro de San Francisco el Grande de Valencia; la cartuja de Jerez de la Frontera; las catedrales de Murcia, Plasencia y Astorga; la lonja de Mallorca y la famosa de Valencia; la antigua casa de la Diputación de Barcelona; los monasterios de la Estrella de la Rioja, Santa María de Piasa y otras muchas de enfadosa enumeración.

Ya se comprende que, aun siguiendo en su humilde papel de auxiliar de la arquitectura, había la escultura de cobrar nuevos bríos en los periodos ojivales, disponiéndo-

se á reivindicar su independencia, y preludiando los, para ella, venturosos días del Renacimiento. Basta haber visto una catedral gótica para comprender lo que acabamos de decir: no se trata ya, simplemente, de molduras más ó menos complicadas, ni de las antemáticas exornaciones de las fachadas y capiteles de los templos bizantinos, por más que, lejos de abandonarse estos elementos decorativos, se multipliquen con prodigalidad en todos los miembros arquitectónicos; pero ahora, la escultura encuentra ilimitado campo á su actividad en todas las esferas que le son propias, y especialmente en la estatuaria; se halla en constante movimiento por la multitud de imágenes y figuras que continuamente exige el adorno de las archivoltas y entreojivas, de los haces de junquillos, de los estribos y contrafuertes, de las basas y agujas, y sobre todo, de las típicas portadas. El arte es rudo, grosero; la necesidad de acomodar las imágenes á las exigencias arquitectónicas desfigura las proporciones y adelgaza desabridamente los cuerpos; pero poco á poco, sin embargo, va el arte ganando terreno y preparándose á la emancipación, ya ensayándose en suntuosos enterramientos, ya en aisladas figuras y relieves destinados á embellecer las catedrales.

Si en el siglo XIII encontramos al maestro Bartolomé labrando las estatuas de la fachada principal de Tarragona, que á principios del XIV concluyó Jaime Castails, con rígidas actitudes, muy distantes, sin embargo, de las que tienen algunas de las de San Vicente de Avila; en el mismo siglo XIV encontramos á los maestros Anrique y Ferrán González, atreviéndose á esculpir los sepulcros del Rey D. Enrique y de D. Pedro Tenorio en la catedral primada; y entrado ya el siglo XV, vemos operarse lenta, pero decisiva transformación, en todos los dominios del arte, multiplicándose los nombres de los escultores que brotan por todas partes, como pregonando la distinta estimación en que se les tenía: no tienen, sin duda, sus esta-

tuas gracia ni hermosura, pero van desechando la sequedad gótica y se van haciendo recomendables por la soltura de la ejecución. En 1410 ejecutaba el maestro Centellas la sillería de coro de la catedral de Palencia; en 1418 trabajaban Alonso y Francisco Díez, Alfonso Fernández de Sahagún, Alfonso Rodríguez, Alvar González, Alvar Rodríguez, Cristóbal Rodríguez y Alvar Martínez, Diego Fernández, Ferrán García, Ferrán Juan y Martín Sánchez, Juan Alfonso, Juan Fernández y Juan Rodríguez, Miguel y Juan Ruiz, Pedro Gutiérrez Nieto y Pedro y Antón López, en la fachada principal de la catedral de Toledo; Pedro Gutiérrez Nieto, Alonso Gómez, Diego Rodríguez, García Martínez y Juan Ruiz, en su torre en 1425; Juan de Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora, en el retablo principal de su capilla de Santiago en 1438; Alonso de Lima, Francisco de las Arenas, Hernando García, Juan y Pedro Guas, Ruy Sánchez y Fernando Chacón, el maestro Egas, Francisco de las Cuevas y Lorenzo Bonifacio, en la famosa portada de los Leones en 1459; Martín Bonifacio en 1483, en la del sagrario; Juan Alemán esculpe en la fachada principal las estimadas figuras de los doce Apóstoles, en 1462; Pedro Juan y Guillén de la Mota trabajan el retablo mayor de la catedral de Tarragona, en 1426 y 1428; Francisco Gómez talla en 1478 la sillería de coro de la misma; Raimundo Plynera labra su celebrada estatua de piedra en 1441; trabaja Mercadante de Bretaña en 1453 el sepulcro del cardenal Cervantes, en la catedral de Sevilla; labra en 1486 los renombrados de D. Juan II y el Infante D. Alonso de la cartuja de Miraflores, el cincel del inmortal Gil de Siloe; y los preciosos de D. Álvaro de Luna y su esposa de la capilla de Santiago de Toledo, en 1489, el célebre Pablo Ortiz, que preludia la ya próxima restauración; Jaime y Juan Castelnou labran en Valencia sus ricos retablos y custodia; Nufro Sánchez en el coro, y Bernardo de Ortega, Dancart y Marco en el retablo ma-

yor de la catedral hispalense, muestran su mérito y habilidad; Diego de la Cruz y el famoso Gil de Siloe ejecutan el retablo mayor de la cartuja de Miraflores; el maestro Andrés y el maestro Nicolás lucen sus talentos en el coro de Santa María de Nájera, y por todas partes crece el movimiento, nacen maestros, se forman escuelas y se presiente el advenimiento de un siglo de oro para la escultura española.

Tal y tan importante fué el papel de la escultura en las épocas del estilo ojival, al que de tal modo cobramos afecto que, aun habiéndole los demás pueblos enteramente desterrado, seguía inspirando á nuestros artistas que, antes de abandonarle por completo, se complacieron en engalanarle con peregrinos arreos que originaron el gracioso estilo *plateresco*, estilo más que ninguno español, del que guardamos bellísimas inspiraciones. Pero invadimos con esto el terreno del siglo XVI, en el cual se extinguen los últimos resplandores de las postreras evoluciones del estilo ojival, y sólo en él debemos estudiarlas aquilatando su inestimable valor.

No lo haremos, sin embargo, antes de consignar el carácter dominante del arte español, resumiendo cuanto hemos dicho, por vía de introducción á nuestro estudio propio: la escultura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Nos complacemos en ceder la palabra al señor Marqués de Monistrol: «La estatuaria española—decía el aristocrático »académico en la sesión inaugural de 1875, ante la Real »Academia de San Fernando,—ya la estudiemos en las »épocas del estilo latino-bizantino y románico, ya en los »diversos periodos del ojival, icónica en los sepulcros, his»toriada para enriquecer diferentes partes de la construc»ción arquitectónica, ó aislando sus creaciones en apro»piadas imágenes, siempre tiene el mismo sello de espiri»tualismo cristiano: la costumbre de representar yacentes »las estatuas en los sepulcros, nos demuestra el mismo

»sentimiento; los artistas del siglo XVI, con idea más humana, colocan estas estatuas de rodillas, ostentando ricos trajes y atavíos, y como queriendo perpetuar la figura que ya desfiguró la muerte en todo el esplendor de su vida real. Los del anterior periodo escogen más propio momento y representan á los que esconden sus sepulcros colocados sobre el lecho mortuorio en actitud de dormir en solemne paz su último sueño. Rosarios y libros de oraciones llevan en sus manos las nobles damas, recordando las últimas plegarias; los caballeros la vencedora espada con que combatieron por la fe, ó el báculo paternal con que gobernaron á su grey creyente obispos y abades, todos apoyando sus pies en perros, símbolo de la lealtad que sobrevive á la muerte. Nada tan imponente, tan noble, tan grandemente misterioso y devoto, como la actitud de estas estatuas yacentes, con ser su posición muy difícil de componer para que resulte digna; y sin embargo, de tal suerte supieron conseguirlo los artistas españoles, é imprimirles tal sello de grandeza y misticismo, que inspiran los sepulcros en que se encuentran estas estatuas un sentimiento inexplicable de respeto y veneración, que rara vez producen las estatuas orantes; y es que en éstas pretendió reproducirse la imposible vida y en aquéllas está representada la muerte con toda su imponente majestad. El arte escultural español permanece fiel á la tradición cristiana, sin que con él suceda lo que con las obras posteriores al Renacimiento, que, de exageración en exageración, llegan á los más inexplicables extravíos del mal gusto.» «¿Necesitaré citaros—continúa más adelante el erudito Marqués,—ejemplos que patenticen mis juicios? Ved, en los primeros siglos del cristianismo, en nuestra patria, toda cristiana ya desde el tercero, según irrefragable testimonio, los sarcófagos que los artistas labran para sus santos mártires ó para personajes escogidos, y ya desde enton-

»ces notaréis cómo agoniza el arte de la forma y cómo se »eleva el arte del sentimiento y de la fe. Ved luego, en los »escasísimos restos que nos han quedado de la monarquía »visigótica, en la estatua del Bautista, conservada en la »iglesia de Baños cerca de Palencia, casi muerto el arte »clásico; y en las informes esculturas de los templos de »las renacientes monarquías, después de los primeros al- »bores de la Reconquista, más borrada todavía la tradi- »ción antigua; pero expresada la idea con una ingenui- »dad, con un vigor creyente al mismo tiempo, que nos »hace saludar con respeto la memoria de aquellos desco- »nocidos artistas. Faltos de modelos que imitar, separados »casi por completo del resto del mundo, y más que todo »de las regiones donde el arte antiguo, si quedó alguna vez »adormecido, nunca estuvo muerto, tenían que buscar la »inspiración en sí mismos é imitando el natural, no como »querían, sino como á su inexperiencia en el tecnicismo »del arte le era dado, realizaban sus composiciones con »tosco, pero enérgico y expresivo cincel. Nada más defec- »tuoso que los crucifijos de los siglos medios; pero en »nuestra patria se conserva, quizá más que en parte algu- »na, aquel magnífico pensamiento de representar en ellos »á Cristo triunfante, no como hombre rendido á los dolo- »res de la crucifixión..... La escultura española, á pesar de »la influencia italiana, que seríamos temerarios en negar, »conserva la expresión genuina del sentimiento popular, »inspirado siempre por un espíritu religioso y devoto, que »no le hizo perder nunca el Renacimiento y que ha llega- »do hasta nuestros días.»

Tiene razón el ilustrado académico. El carácter distintivo, el especialísimo sello que distingue al arte escultórico español en la época anterior al Renacimiento, es el espiritualismo cristiano vigorosamente expresado en los retablos y sepulcros, en las fachadas y en las sillerías de coro. Desde la línea generadora del arte gótico, endereza-

da desde la tierra al cielo por más ó menos rápidas transiciones, hasta la descuidada labor de los pliegues de las vestiduras escultóricas, todo revela la sublime aspiración del cristiano, todo pregona elocuentemente lo arraigado de sus convicciones religiosas, su desprecio á la materia y á las cosas deleznables de este mundo perecedero, y su ardiente amor al ideal cristiano del sacrificio con su ferviente aspiración á una vida de eterna bienaventuranza. Es verdad que, en sus líneas generales, puede decirse que este carácter del arte no es peculiar ni privativo de la escultura española, sino que se halla igualmente extendido por todo el Occidente, pareciendo ser fruto genuino del olvido de los antiguos clásicos modelos y de la postración á que se vieron reducidas las manifestaciones todas de la vida artística por consecuencia de la invasión de los incultos septentrionales. Pero si esto es cierto, y en modo alguno puede desconocerse la directa influencia que en el desarrollo del arte tuvo que ejercer la invasión de los bárbaros de que fueron víctimas los pueblos todos de Occidente, preciso es confesar que las especiales circunstancias por las que atravesó la Península ibérica con motivo de la invasión mahometana seguida de la tenaz y heróica lucha de la Reconquista, no podían menos de producir, como lógica consecuencia, la exaltación del celo religioso, exaltación que había de traducirse, en las esferas del arte, por el especial sello de espiritualismo impreso en todas ellas.

En el desarrollo del arte escultórico, desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII (periodo al que, por la naturaleza de nuestro trabajo, nos vemos en la precisión de circunscribirnos), debemos distinguir tres periodos: abarca el primero, que coincide con la época de nuestro apogeo político, que es también la de nuestro apogeo literario, hasta fines de la décimasexta centuria; comprende el segundo, en que se inicia y llega á su colmo la

decadencia artística en todas sus esferas, los reinados de los tres últimos monarcas de la casa de Austria; y se extiende el tercero, en el que, con el entronizamiento de la dinastía borbónica, se importan en la Península las aficiones pseudo-clásicas de la fastuosa corte de Versailles, hasta fines del siglo XVIII. Aunque pudieran hacerse divisiones más concretas todavía, ésta ofrece la no despreciable ventaja de coincidir, como acabamos de ver, con las épocas de la historia patria, y por esa razón, entre otras, la preferimos para nuestra exposición y á ella procuraremos ajustarnos.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA

DURANTE EL SIGLO XVI.

CAPÍTULO PRIMERO.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVI.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA HASTA BERRUGUETE.

---

§ 1.º—Preliminares.

Carlos V y Felipe II.—Cultura política y artística.—Una observación de Stirling sobre el carácter de la escultura española.—Estilo plateresco.—Ojeada retrospectiva sobre el desarrollo artístico en España.—Progresos del Renacimiento en Italia.—Estado de la cultura arquitectónico-escultórica en España al comenzar el siglo XVI.—Observación sobre el carácter anónimo de las obras de arte.

Dos colosales figuras llenan todo el siglo XVI: la de Carlos V y la de Felipe II. Bajo la mano de hierro de ambos monarcas, las libertades populares sucumben, primero con el suplicio de los héroes de Villalar, y después con el del Justicia de Aragón, el inmortal Lanuza; conviértese la Inquisición, en manos de Felipe, en poderosa arma política con que ahoga toda manifestación independiente; la fiebre del oro, la intransigencia religiosa y las guerras multiplicadas en Francia y en Italia, en Alemania y Flandes, contra Turquía é Inglaterra, en América y Africa, inician y favorecen, en diferentes sentidos, la despoblación de España con la ruina de su industria y agricultura; los sueños de dominación universal que Carlos y Felipe acarician, les obligan á prodigar la sangre de sus vasa-

llos, y todo hace prever que si, contenida al borde del precipicio por el genio de ambos reyes, España aparece sonriente y coronada de gloria sentada sobre innúmeros despojos y trofeos, en cuanto la falte la mano que la sostiene, vendrá derrumbada al suelo, con estrépito tanto mayor, cuanto mayor fué su encumbramiento. Nada debe juzgarse apasionadamente por el prisma engañoso de personales aficiones. El siglo de Carlos V y Felipe II, de Pavía y Lepanto, de Pizarro y Hernán Cortés, de la catedral de Salamanca y el Escorial, de Cervantes y Lope de Vega, de Fr. Luis de León y Herrera, de Garcilaso y Hurtado de Mendoza, de Berruguete y Becerra, es sin disputa el más grande de la historia patria; pero si decimos esto muy alto, no podemos menos de confesar, al propio tiempo, que ese siglo, con toda su imponente grandeza, venía preparado por todo el desarrollo político y artístico anterior; y si cabe á Carlos V y á su hijo la gloria de haber sido sus figuras más salientes, cábeles también la tremenda responsabilidad de haber imposibilitado á sus sucesores para sostener el peso abrumador de su corona; de haber inutilizado tantos elementos de prosperidad, sacrificándolos á sus ambiciones ó á sus odios por mentida gloria ó vano orgullo, y de haber lanzado á España con su política, su ambición y su vanidad, en el precipicio de su ruina. Que venga tras ellos un monarca falto de sus innegables talentos y energía, y España, con todo su aparente poderío, será juguete de los demás Estados europeos, y la misma amplitud de sus posesiones perjudicará sus movimientos y dificultará su acción, envolviendo su suerte en inextricable red de desventuras.

En relación con el apogeo político, el arte escultórico alcanza, en el siglo XVI, el grado sumo de perfección y cultura: es el siglo de Ordóñez y de Vigarny, de Berruguete y de Becerra, de Doncel y de Valdelvira. Si las catedrales y retablos góticos no demandan ya para adornar

sus portadas y pilares, estatuas, repisas y doseletes, en cambio los templos, retablos y claustros platerescos, exigen infinidad de imágenes y multiplicados relieves para cubrir la desnudez de sus paramentos. El movimiento artístico que á tan alto grado llegara en el siglo XV, alcanza su apogeo en el XVI, en el que cada fachada y cada retablo, cada sepulcro y cada sillería de coro es una obra maestra en que no se sabe qué admirar más, si el lujo y la belleza de la composición, ó la delicadeza y brillantez de la ejecución.

Atraídos por los esplendores del arte italiano, nuestros más grandes artistas trasponían los Alpes yendo á aprender en Roma y en Florencia las máximas de los grandes maestros, para difundirlas después en su patria y realizarlas en sus obras, logrando así, aunque no sin grandes esfuerzos, desterrar de la Península el goticismo, con el que libraron reñidas batallas.

Nunca, sin embargo, los escultores españoles llegaron á olvidarse de lo que eran, y en ellos, más acaso que en ninguna otra esfera del arte, se nota su diferencia con los italianos, oportunamente señalada en el capítulo anterior. Sin insistir en un punto que no tardaremos en desarrollar debidamente, haremos notar aquí tan sólo que no puede sin error atribuirse, como lo hace Stirling, «la sobriedad y pureza de imaginación que distingue á los artistas españoles, á la influencia restrictiva de la Inquisición principalmente:» es cierto que la Inquisición influyó, en no escasa parte, en la dirección del movimiento artístico, y por eso la otorgamos preferente lugar en el exámen de las influencias especiales que determinaron la cultura española; pero, como entonces cumplidamente demostramos, teniendo sus raices la Inquisición en las condiciones mismas de vida de la sociedad española, no principalmente á ella se debe atribuir el carácter distintivo de los artistas de la Península, sino á su cualidad de españoles, eminentemente cristianos como tales, en aquella

época. La Inquisición contribuyó, pero sólo secundariamente, á determinar aquel carácter. Es cierto que Palomino cita un decreto del Santo Oficio, prohibiendo hacer ó exponer pinturas deshonestas, bajo pena de excomunión, multa de 1.500 ducados y un año de destierro; es también verdad que el Santo Tribunal nombraba inspectores, cuyo cargo consistía en cuidar de que ninguna obra de este género se encontrase expuesta á la vista en las iglesias ú otros lugares públicos, y que Pacheco desempeñó este cargo en Sevilla y Palomino en Madrid; pero aparte de que no siempre esto se conseguía, seguramente que si sólo esas disposiciones hubieran contenido el cincel de los escultores españoles sin que en su alma tuviesen más sólida sanción, no admiraríamos en las obras que salieron de sus manos su positiva belleza: admiraríamos sólo el resultado negativo que tales prohibiciones podían producir, si tal resultado pudiera admirarse, y no su positiva belleza ideal, vista y engendrada en el espíritu de los artistas, no á través ni por los decretos inquisitoriales: jamás una causa negativa puede producir un efecto positivo; la prohibición inquisitorial era una negación; el espiritualismo de las estatuas y cuadros españoles era una afirmación: no podía, por tanto, en modo alguno ser ésta engendrada por aquélla, aunque aquélla influyese en su desarrollo.

No fué, con todo, el verdadero clasicismo el que importaron en España los artistas del siglo XVI, ni era posible, sin duda, romper de frente con las tradiciones góticas, sustituyendo donde quiera las líneas horizontales á la vertical. El gracioso estilo plateresco, transición del ojival florido al clásico, fué el adoptado generalmente en las fábricas del siglo de Carlos V; y si en él encontramos el severo monasterio del Escorial, lo vemos como casi aislada protesta contra las exageraciones de la plateresca ornamentación; el apego de nuestros artistas á las for-

mas ojivales, su educación dentro de la escuela gótica, la carencia de monumentos verdaderamente clásicos, la contemplación de los alcázares y mezquitas moriscas, no permitían, en modo alguno, la transición violenta del ojival al clasicismo, mientras que daban espontáneo nacimiento al plateresco que, conociendo y empleando los miembros arquitectónicos greco-romanos, lo hacía de una manera tan original como brillante.

Cuajada se hallaba la monarquía castellano-aragonesa al comenzar el siglo XVI, tan fecundo en transcendentales acontecimientos, de venerables testimonios de su fe y de gloriosos monumentos de su gratitud por las victorias obtenidas bajo la celestial protección, sobre las hordas de árabes y berberiscos, almoravides y almohades, benimerines y africanos, que invadiendo sucesivamente la Península, habían puesto en graves aprietos á los cristianos tronos. Para no citar si no los templos más importantes, las iglesias catedrales, se habían levantado desde la Reconquista: la vieja de Oviedo, terminada en 832; la de Avila, empezada en 1091; la de León, primera española del estilo ojival, comenzada en 1100; la vieja de Salamanca, de la misma época; la de Zamora, de 1123; la de Lugo, seis años más tarde; la de Tarragona, de 1131; la de Tudela, de 1135; la de Tuy, dos lustros más moderna; la de Tortosa, de 1158; la de Cuenca, de 1177; la de Solsona, posterior en una década; la Compostelana, de 1188, y la de Ciudad-Rodrigo, de 1190, última del siglo XII: la de Lérida, que inaugura en 1203 las pertenecientes al siglo XIII, al que corresponden la vieja de Albarracín, de 1212; la vieja de Orense y la de Mondoñedo, de 1219; la de Burgos, de 1221; la de Toledo, de 1226; la de Burgo de Osma, de 1232; la de Tarazona, de 1235; la de Barcelona, de 1238; la de Badajoz, diez años más nueva, y la valenciana de la Seo, de 1262; la de Palencia, que inicia en 1321 las construídas en el siglo XIV, al que perte-

necen la de Tortosa, de 1347; la zaragozana de la Seo, de 1350; la de Orihuela, de 1357; las contemporáneas de Murcia y Nueva de Oviedo, de 1388, y la de Pamplona, que cierra la serie, en 1397; la de Huesca, que abre el catálogo de las catedrales del siglo XV en su primer año; la de Sevilla, que la sigue un año después; la de Gerona, de 1416; la de Plasencia, de 1442; la de Astorga, de 1471; la de Calahorra, de 1485, y la de Coria, de 1499, última correspondiente al siglo que vió sucumbir el postrer baluarte del islamismo al empuje de los Católicos Reyes. Todas estas admirables construcciones que no venían á ser sino el núcleo alrededor del cual se levantaban otras muchas que no pocas veces las igualaban en magnificencia y brillo, pregonaban altamente el aprecio por los españoles otorgado al arte, y son el mentís más solemne que puede darse á los que, como Viardot, condenan á perpetua esterilidad nuestras facultades artísticas, haciéndonos tributarios forzosos del extranjero, y lo que es más, del aborrecido detentador del territorio hispano, negándonos el galardón de la originalidad, y aun poniendo en duda nuestra nacional cultura.

Grande, ciertamente, se comprende á primera vista que debió ser el movimiento artístico que tantas y tan magníficas construcciones desenvolvieron, y no pequeña parte debió tocar, sin duda, al arte escultórico, solicitado con empeño por su hermano primogénito para embellecer sus gigantescas creaciones en múltiples maneras. Lograra, á la verdad, la escultura española el esplendor á que con sus afanes acreedora se hacía si los obstáculos que en todas direcciones venían á dificultar su marcha desembarazada, no comprimiesen su vuelo. Servidora, y aun esclava de la arquitectura, la hemos visto proclamarse desde la aplicación al arte del ideal cristiano, y servidora y aun esclava continúa siendo al inaugurarse el siglo XVI; abjurar la vimos, desde que llegó á penetrarse

del ideal cristiano, todas sus creencias paganas, renunciando á la apoteosis de la belleza puramente formal, y con esa misma arraigada convicción y ese sentimiento penetra en el décimosexto siglo, impregnada de cristianas inspiraciones en el fondo y en la forma.

Pero esto sucedía en nuestro suelo, humedecido todavía con la sangre de los enemigos del Korán. Tres siglos antes, había como adivinado Nicolás Pisano, bajo el cielo que vió nacer á los Césares, la rehabilitación de la naturaleza por el espíritu humillada y, luchando con sus creencias, había intentado revestir de formas griegas el mármol cristiano, y con el estudio de los bajo-relieves del sarcófago de Beatriz, madre de la Condesa Matilde, que trató de imitar en los púlpitos de Siena y Pisa, y en la tumba de Santo Domingo en Bolonia, echó fecunda semilla que no tardó en dar su fruto; su hijo Giovani, su discípulo Arnolfo, los hermanos Agostino y Agnolo, Andrea de Pisa y Andrea Orcagna le habían seguido; no había tardado en aparecer Ghiberti, el vencedor, á los veinte años, de Brunelleschi, Della Quercia, Nicolás d' Arezzo, Vandabrina y Simón de Colle, en el famoso certamen de las puertas del Baptisterio de Florencia. Cinco años más joven el ilustre Donatello, también vencido, según Vasari, por Ghiberti, había llegado á producir el *San Juan Bautista*, el *San Jorge*, y sobre todo, el *Fra Barduccio Cherichini* ó el *Zuccone* (el Calvo); aquí su autor gritaba al terminarle, como Pigmaleón á Galatea: «¡Habla! ¡habla!» mostrando cuánto se había adelantado en el camino del realismo. Algo más tarde, ya en el crepúsculo del siglo XV, habían aparecido el Sansovino, autor de los *Evangelistas* del coro de San Marcos de Venecia y Andrea Verocchio, autor de la estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni, de la que dice el conde Cicognara que, «sin injuriar al progreso, duda se haya producido después obra alguna más bella en ese género;» y á la misma centuria

corresponde, según los críticos, el famosísimo *San Bartolomé* del coro del *duomo* de Milán, extraño capricho del desconocido Agrati, consistente en la figura de un hombre despellejado desde la cabeza hasta los pies, con su piel á guisa de manto sobre los hombros, que revela estudios profundísimos y magistrales de anatomía en la perfecta ejecución de sus descubiertos músculos, venas, arterias, nervios y tendones. ¡Hasta tal punto había llegado en Italia la escultura al fenecer el siglo xv, ya aplaudido Miguel Angel, próximo á la muerte Leonardo de Vinci, engalanada con los despojos del antiguo, maestra en la imitación de la naturaleza, enriquecida con el estudio de la anatomía, y rejuvenecida en los manantiales descubiertos!

Llegaba, en las riberas del Arno y del Tíber, á tal extremo el entusiasmo por el nuevo ideal, que no se temía incurrir en pecado de ingratitud, dando al olvido cuanto la Edad media engendrara, desconociendo la admirable filosofía del estilo ojival, rechazando con desdén todas sus enseñanzas y aclamando, como padres del arte, á los representantes de las modernas escuelas; así Gian Francesco Grazzini no vacilaba en exclamar, haciéndose intérprete de los sentimientos de su época:

«Giotto fú il primo ch' alla di pintura
Gia lungo tempo morta, desse vita;
E Donatello messe la scultura
Nel suo drito sentier, ch' era smarrita;
Così l' architettura
Storpiata é guasta alle man de Tedeschi,
Anzi quasi basita
Da Pippo Brunelleschi,
Solenne architettor, fú messa in vita;
Onde gloria infinita
Meritar questi tre spirti divini,
Natti en Firenze é nostri cittadini.»

En tanto, en España se ostentaba el arte todavía con los arreos que el goticismo le vistiera. «Parece cosa ma»ravillosa—dice con razón el ilustre académico D. Pedro »de Madrazo, en la monografía de la *Universidad Com»plutense*, dada á luz en los *Monumentos arquitectónicos »de España*,—que existiendo en la segunda mitad del si»glo XV relaciones tan íntimas como las que mediaban »entre las dos penínsulas italiana y española, pudiese »nuestro arte mantenerse tan pasivo, casi diríamos tan »reservado y receloso, ante las atrevidas innovaciones »ultramontanas. Fué cabalmente, en la segunda mitad de »este siglo XV, cuando se desarrolló en España el estilo »*gótico florido*. Entonces trazaban Juan y Simón de Co»lonia las torres de la catedral de Burgos, y las capillas »de la Visitación y del Condestable de aquel gran tem»plo; entonces terminaba Garci Fernández Matienzo y el »mencionado Simón de Colonia la famosa cartuja de Mi»raflores, realizando en la misma cartuja Gil de Siloe, »con mágico é infatigable cincel, del cual brotaban como »por encanto enjambres de estatuas, figurillas, quimeras, »plantas y flores, aquellas prodigiosas obras del retablo »mayor, y de los sepulcros de D. Juan y de Doña Isabel. »Entonces, finalmente, se construían la iglesia de domini»cos de San Pablo de Valladolid, á expensas del cardenal »Torquemada; el colegio de San Gregorio de la misma »ciudad, fundado por el obispo de Palencia Fr. Alonso »de Burgos; el monasterio de San Juan de los Reyes de »Toledo, el del *Parral* y la iglesia de Santa Cruz de Sego»via; el convento de San Jerónimo del Paso cerca de Ma»drid; la catedral de Plasencia, Santo Tomás de Ávila, »las lonjas de Valencia y de Mallorca, la bellísima porta»da de los *leones* de la catedral de Toledo y un sin nú»mero de obras que aseguran, como imperecederos bla»sones á la arquitectura gótico-germánica de la Penín»sula, los nombres de Anequín de Egas, Guillermo Sagre-

»ra, Guillermo Villasolar, Juan Gallego, Juan de Guas, »Pedro Compte, Macías Carpintero, Pedro Gomiel y otros »artistas no menos insignes. Muy distantes estaban estos »de creer, como los arquitectos florentinos protegidos de »los Médicis, que los principios fijos é invariables de »construir sólo pudieran deducirse del antiguo y de su »intérprete Vitrubio; lejos de eso, á fuer de genuinos re»presentantes de una civilización como la española, ro»mántica compuesta de los tres elementos asiático, la»tino y germánico, y en la cual las reglas del genio clá»sico razonador resultaron siempre las más sacrificadas »á los atrevidos vuelos de la fantasía oriental y septen»trional, no creyeron conveniente, ni lógico, ni posible, »obligar al arte á abjurar y renegar de su nacionalidad, »cuando las letras pugnaban tenazmente por conser»varla; y fieles al carácter que dominó en las construc»ciones religiosas y civiles durante los siglos XIV y XV, »ya gótico, ya sarraceno, ya mixto de ambos estilos, si»guieron cultivando aquella galana y fantástica arquitec»tura que podríamos justamente denominar *española*, y »que imperó casi sin rival hasta los días en que, bajo la »casa de Austria, artes y letras se cubrieron vergonzan»tes con el paludamento exótico italiano.»

Aunque aplicadas á la arquitectura, convienen estas observaciones en todo al arte escultural de los albores del siglo XVI. No obstante las íntimas relaciones de nuestra patria con Italia, y á pesar de la evidente influencia ejercida en las artes todas por el Renacimiento, «en »España las obras escultóricas—como observa oportuna»mente el señor Marqués de Monistrol en su ya citado dis»curso,—conservan siempre la manera cristiana propia »de nuestra especial manera de ser, de nuestras tradicio»nes y de nuestra historia, y el arte, fiel intérprete y sín»tesis de cada época, logra tener en España un sello es»pecial de misticismo, que no abandona ni pierde á pesar

»de las transformaciones del gusto..... No cabe dudarlo si»quiera: al sentirse el Renacimiento en nuestra patria, »aquellas escuelas de artistas que florecían en las mejo»res capitales de Castilla y Aragón, principalmente en »Barcelona, Burgos, Palencia y Valladolid, en todos los »ramos de la plástica, conservaron siempre sus buenas »tradiciones idealistas cristianas al calor vivificante de la »Iglesia y de la Monarquía, sin que fuesen bastante á ha»cerlas cambiar completamente de rumbo las corrientes »clásicas que venían de la parte de Italia á influir po»derosamente en la lengua y literatura castellana y »aragonesa; desde la época de D. Juan II, españoles ó es»pañolizados, siempre conservaron la marcada influencia »del espiritualismo cristiano, aunque abandonando la »manera propia del ojival estilo, los Holandas, Borgo»ñas, Valdiviesos, Berruguetes, Becerras, Siloes y Or»dóñez.....»

«Si dudáis de ello— continúa más adelante,—contem»plad los retablos de Becerra, principalmente el de la »catedral de Astorga; las sillas altas y la Transfiguración »del Señor en el coro de la catedral toledana, debidas á »Alonso Berruguete; la magnífica sillería del coro de San »Marcos de León, del maestro Doncel; la del Parral de »Segovia, hoy conservada en el Museo Arqueológico Na»cional; los admirables sepulcros, nunca bastante enal»tecidos, de la cartuja de Miraflores, debidos al cincel de »Gil de Siloe; los de los Reyes Católicos, del maestro Or»dóñez, en la capilla Real de Granada; las obras de orfe»brería, de Arfe y Villafañe, y tantos y tantos otros pro»ductos del arte escultural del Renacimiento en nuestra »patria, en todos los cuales, hasta en los destinados á ob»jetos puramente paganos, se descubre ese espíritu idea»lista cristiano que nunca se amortiguó en nuestra pa»tria, y que si acogió ávidamente la pureza de la forma »clásica, fué, como ya he dicho, para que mejor se reali-

»zara el triunfo constante del fecundo principio genera»dor cristiano. Y cuenta que mucha parte de estos artis»tas, ó habían estudiado en Italia, ó habían procurado »ver en nuestra patria obras de artistas italianos; y, sin »embargo, supieron tomar de ellos toda la perfección de »la forma, sin que perdieran el espíritu religioso que »como carácter peculiar y propio les distinguía.»

A ninguna otra región mejor que á la Península puede aplicarse, por tanto, con verdad, la poética expresión del diligente Tubino en su laureada obra sobre *Pablo de Céspedes*, al decir que «el Renacimiento es el ósculo del Oriente y del Occidente,» ósculo lúbrico que manchó la virginal pureza del arte cristiano en Italia, sacrificándola á sus paganos instintos, y castísimo, á la par que ardiente en nuestra patria, que fundió en indisoluble y felicísimo consorcio la belleza cristiana de la expresión con la pagana de la forma, racionalmente subordinada ésta á aquélla.

No se encuentra, sin embargo, conforme hemos ya indicado, la transmisión del clasicismo ultramontano á las obras de escultura española, en tesis general, en los primeros días del siglo XVI, en que el estilo plateresco ensaya, sin embargo, sus primeras obras. Es necesario caminar algunos años, para sorprender infraganti, en los golpes de cincel de Becerra ó de Berruguete, la poderosa acción de las corrientes del Renacimiento gentílico. Y notemos de paso una circunstancia que merece ser consignada: la escultura de los primeros siglos de la Reconquista, lo mismo que las demás artes y la literatura misma, son anónimas, cosa que si bien se explica en parte por la mayor distancia á que aquellos tiempos se encuentran de nosotros, así como por la mayor dificultad de transmisión de los hechos y las mayores contingencias de olvido é ignorancia, debe también atribuirse al menor aprecio que del artista y sus obras se hacía, revelándonos

esto la infancia del arte; es preciso buscar esta explicación, porque no podría comprenderse de otro modo cómo en las obras literarias, especialmente, no se consignaba el nombre del autor cuando con tanta facilidad podía hacerse, y hasta la misma naturaleza de la obra lo reclamaba. Conforme el tiempo va transcurriendo y las artes progresando, se va paulatinamente perdiendo el carácter anónimo de las creaciones artísticas, y al entrar en pleno periodo del Renacimiento, falanges de nombres de arquitectos y pintores, escultores y literatos, nos muestran cumplidamente que las condiciones de la sociedad han cambiado y que no sólo son ya otros los medios de transmisión, sino muy distinta también la estimación á las artes otorgada. Para no referirnos más que á la escultura, nos basta registrar la obra, tan censurada como digna de consulta, del laborioso Ceán Bermúdez, para llevar al ánimo el convencimiento de lo que acabamos de decir: ningún nombre se encuentra antes del siglo XI; figura el undécimo siglo con dos nombres, los de Aparicio y Rodolfo; sigue la duodécima centuria con el del maestro Mateo tan solo, y en la siguiente sólo se salva el del maestro Bartolomé; llegan á tres los apuntados en el siglo XIV, el maestro Castails, el maestro Anrique y Ferrán González; suben á cincuenta y seis los que del XV se conservan, y ya en el siglo XVI se multiplican prodigiosamente hasta llegarse á contar, en las varias ramas del arte escultórico, hasta 286 nombres, abundando detalladas noticias de las vidas y trabajos de los que los llevan.

Imposible como es el prescindir, en el estudio de las manifestaciones del arte, de la vida y educación de los artistas que tanta influencia ejercen en aquéllas, á menos de renunciar al logro apetecido en toda seria investigación crítica, incurriendo, al propio tiempo, en feo pecado de ingratitud, al omitir en el estudio de las obras los nombres de los autores que con ellas dieron gloria y re-

gocijo á la patria, compréndese cuánto complica nuestra tarea esa abundancia de noticias y datos que, si por un lado facilitan las pesquisas, por otro dificultan la crítica por lo múltiple y no pocas veces desacorde de sus enseñanzas. Agréganse á estas dificultades, las nacidas de la índole misma del arte escultural con sus variadas aplicaciones, que erizan de peligrosos escollos su historia, hasta el punto de poner espanto é infundirle en el ánimo más esforzado. No las alegamos para disculpar los desaciertos en que hayamos forzosamente de incurrir; invocámoslas, empero, en excusa del método que nos proponemos seguir y de la marcha de nuestro estudio, que acaso no será siempre todo lo desembarazada y definida que ambicionamos. Si no lo conseguimos, cúlpese desde luego á escasez de nuestras fuerzas, no á tibieza de nuestra voluntad.

§ 2.º—Las primeras obras del siglo XVI.

Los legados artísticos del siglo xv.—El retablo mayor de la catedral de Sevilla.—Los retablos cristianos.—Artistas que trabajaron en el de Sevilla.—Descripción y juicio crítico.—El retablo mayor de la cartuja de Miraflores.—*Gil de Siloe* y *Diego de la Cruz*.—Juicio crítico y observación sobre una frase de Ceán Bermúdez.—Las obras de la catedral primada.—Escultores que en ellas trabajaron.—Las catedrales y el movimiento artístico.—Apreciación de las obras escultóricas de la de Toledo.—Las catedrales de Valencia y Huesca y sus trabajos.—La portada del monasterio de Santa Engracia y *Morlanes*.—Otras obras y construcciones.—*Damián Forment*.—Sus retablos.—Las sillerías de coro.—*Rodrigo Alemán* y su sillería de coro de la catedral de Palencia.

Grandiosas reliquias de las concepciones artísticas del siglo xv habían llegado al xvi, no terminados los retablos mayores de las catedrales hispalense, toledana, valenciana y palentina, la famosa custodia y tabernáculo del altar mayor de la iglesia primada, la sala capitular de invierno y el retablo de la capilla de San Ildefonso de la misma, y la fachada principal de la catedral de Huesca, con otras varias de menor importancia que fuera prolijo enume-

rar. El décimosexto siglo abrió, pues, su artística carrera, dando digno remate á estas obras, que vienen de esta suerte á ser las primeras que, cayendo en su jurisdicción, nos corresponde estudiar.

El *desistimiento*, como decía Ceán Bermúdez en 1800, ó la dimisión que diríamos nosotros ahora, del cargo de maestro mayor de escultura de la catedral de Sevilla, hecha por Nufro Sánchez, ocasionó en 1480 la llamada del maestro Dancart, ya ventajosamente conocido del cabildo hispalense por sus trabajos en la sillería de coro; para reemplazarle, dos años después de su nombramiento, ó sea en 1482, Dancart recibió el encargo de hacer un diseño para el retablo mayor de la catedral de Sevilla y, siendo á gusto del cabildo, comenzó inmediatamente á realizarlo, y seguramente le hubiera dado fin, á no haberle sorprendido la muerte en el año 1494 en que, según todas las probabilidades, falleció.

Ofrecen los retablos de las iglesias cristianas, á causa de la extinción de éstas y del fin á que están destinados, motivo frecuente de inspiración á los artistas, y amplia materia en que ejercitar todas sus facultades; fuera de las fachadas góticas y platerescas, que no son otra cosa, estas últimas sobre todo, que retablos exteriores, ningún otro asunto más propio que los retablos para el desarrollo del arte en todas sus ramificaciones por la grandiosidad y suntuosidad inherentes á este linaje de artísticas manifestaciones, que siempre exigen multitud de ornamentos y figuras, imágenes, cuadros y relieves. Hállanse empleados en esta clase de obras, todo género de materiales, desde las maderas más finas hasta el alabastro y el mármol.

El de Sevilla, ideado por Dancart, suntuosísimo como la grandeza de la Sede de San Leandro y San Isidoro lo requería, y el mayor de España, es de alerce, madera sumamente á propósito para el caso, que, según se dice,

abundaba antiguamente en las cercanías de la ciudad del Guadalquivir. Proyectado por Dancart en 1482, no se vió enteramente terminado hasta 82 años después, si bien es verdad, que en su construcción hay que distinguir dos épocas: la primera que finaliza en 1526 con la parte correspondiente al lienzo á que se adosa; y la segunda, que llega á 1564, durante la cual se cubren los *lados*, grandes espacios que se hallaban desnudos debajo de la *viga*. Trabajaron en él, durante la primera época, muerto ya Dancart, el maestro *Marco*, su discípulo, con *Bernardo de Ortega*, discípulo de Nufrio Sánchez, llegando hasta el dosel ó *viga;* en 1505, *Jorge Fernández Alemán*, *Francisco Ortega*, hijo y discípulo de Bernardo; *Domingo Micier*, discípulo de Dancart; *Lope Ruiz de Aguas Nevadas*, autor de un crucifijo; *Juan Alemán*, discípulo de Jorge Fernández; *Alejo*, su hermano, y *Alonso de Covarrubias*, que dieron cima á la primera parte de la obra. El maestro *Moya*, aventajado discípulo de Jorge Fernández, ejecutó, por mandato del cabildo, un modelo reducido de la parte acabada del retablo, el cual desgraciadamente ha desaparecido, irreparable pérdida que impide aquilatar debidamente el gran mérito de su autor, tanto como el del retablo que, por su inmensa altura y la profusión y prolijidad de su adorno, no puede ser apreciado como se merece. Durante la segunda época trabajaron *Pedro Becerril*, autor de la estatua de David y otras; *Roque Balduc*, que murió sin haber podido acabar la *Huída á Egipto; Juan de Villalba*, distinguido discípulo de Juan Alemán; *Diego Vázquez*, aventajado adornista*; Pedro Bernal* y *Luis del Águila*; *Pedro de Heredia*, autor de la *Transfiguración del Señor* y de *La historia de los cinco panes*, ejecutada con notable inteligencia, digna de un discípulo de Guillén*; Juan López*, que esculpió también en 1568 las estatuas de piedra que están en la portada lateral de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, sin lograrlas con-

cluir por su muerte; *Andrés López del Castillo*, condiscípulo de Villalba; *Juan de Palencia*, autor del *Lavatorio; Gómez Orozco*, discípulo de Nufrio Sánchez, y autor del dibujo de la custodia, empleado ya, á más de esto, por el cabildo para reparar y hacer la imaginería del coro; *Nufrio* y *Bernardino de Ortega*, hijos y discípulos del Francisco que trabajó en la viga; y finalmente, *Juan Bautista Vázquez*, que remató la *Huída* á *Egipto* comenzada por Balduc, haciendo además la *Creación*, la *Caída de Adán y Eva* y la *Expulsión del Paraíso*, sin contar las nueve estatuas del tenebrario y las seis del facistol de la misma iglesia, notables trabajos realizados por *Bartolomé Morel*, el autor de la magnífica estatua en bronce de la Fe con que remata la Giralda, y en los que le ayudaron, además del mencionado Vázquez, *Pedro Delgado* y *Juan Giralte*.

Este famoso retablo, cuya construcción, como acabamos de ver, absorbió durante largos años gran parte del movimiento artístico de Sevilla, es seguramente el más rico en escultura que en España se haya construído; levántanse sobre los zócalos sus cuatro cuerpos con sus 36 nichos, y encima se extiende la *viga*, sobre la que se forma el dosel adornado con casetones de exquisito gusto, cobijando retablos y *lados;* más arriba aún, álzase un frontispicio de bastante altura, repartido en 13 nichos cubiertos con afiligranados doseletes, y remata tan suntuosa fábrica un *calvario* exento de gigantescas figuras, alcanzando el todo la altura enorme de 145 pies. Los primores escultóricos se reparten por todas partes: comienzan los nichos de la primera andanada con la representación de pasajes de la infancia de Jesucristo, creación y caida del hombre; siguen los de la segunda, con la predicación y hechos milagrosos del hijo de María; continúan los de la tercera con la pasión y muerte del Salvador, y acaban los de la cuarta con su resurrección, aparición á

los apóstoles, ascensión á los cielos y bajada del Espíritu Santo, admirablemente comprendidos los efectos de la perspectiva; las figuras que entran en estas composiciones van creciendo de tamaño según aumenta su altura, apareciendo todas ellas de tamaño semejante, y como observa Passavant, «las de primer término son casi exentas, mientras que las de los últimos resultan muy planas, según entonces se usaba en el Bajo Rhin.» En los 13 nichos del frontispicio se ven las figuras de los doce apóstoles teniendo en medio la representación de *La quinta angustia de la Virgen*, obra de Jorge Fernández Alemán, muy apreciable por su corrección y por la tendencia que manifiesta á separarse de la sequedad convencional de las actitudes góticas. En el artesonado del dosel, en las fajas de división de los cuerpos, en los *lados* y en el centro, hállanse prodigados estatuas y adornos de prolija labor, sin que «á pesar de tanta riqueza y magnificencia—como el director del Museo de Francfort escribe,—nada aparezca recargado, produciendo el todo un efecto tranquilo y hermoso.» Ciertamente que tan suntuoso retablo era digno complemento de la catedral hispalense levantada á la voz de sus poderosos capitulares, que se expresaban así al acordar su erección: «Fagamos una egle»sia tal é tan buena que non haya otra su egual.»

Por lo que hace al estilo y al mérito de las varias partes de que esta fábrica se compone es tan diverso, como diversos fueron los artistas que las realizaron y los tiempos en que se produjeron. Discípulos unos del goticismo, amaestrados otros en la escuela del Renacimiento, hállanse, entre los eslabones extremos de la cadena, el maestro Marco y Juan Bautista Vázquez, Bernardo de Ortega y Pedro de Heredia, notables diferencias suavizadas por imperceptibles transiciones. Comenzada cuando el gusto gótico era el único ideal, y terminada cuando ya sólo imperaba el neo-clasicismo, compréndese cómo había de re-

flejarse en esta obra la diferencia de educación de sus autores. Sin embargo, entre las distintas tendencias que en ella se señalan, siempre domina el estilo gótico en que se había primeramente inspirado, y al cual todo se subordina, lo que no es obstáculo para que en el retablo, propiamente dicho, se sigan más fielmente sus preceptos, mientras en los *lados*, ejecutados posteriormente, cuando ya la nueva escuela había invadido la Península, se encuentre la huella de la influencia italiana que se halla bastante acentuada en las últimas estatuas y relieves.

En el último año del siglo XV, comenzaron á trabajar otro retablo el maestro *Gil de Siloe*, autor de los sepulcros del Rey D. Juan II y su esposa Doña Isabel y del Infante D. Alonso, de la cartuja de Miraflores, y su compañero *Diego de la Cruz*. El retablo á que nos referimos es el mayor de dicha cartuja, grande y merecidamente celebrado por nacionales y extranjeros.

Gil de Siloe es en España como el precursor de Berruguete: sin haber salido jamás de la Península, sin conocer acaso más que de oídas los progresos que por entonces realizaba el arte en Italia, se deja influir por el espíritu de la época, y parece fluctuar, en la composición de sus obras, entre la tradición recibida y la novedad apenas ensayada. Esta indecisión, que casi nos atreveríamos á llamar eclecticismo, por sus resultados al menos, se manifiesta ostensiblemente en la distinta y aun opuesta disposición de los simulacros sepulcrales de D. Juan y Doña Isabel y el del Infante D. Alonso. Las estatuas de los primeros duermen el sueño eterno, una al lado de otra, echadas sobre la cama sepulcral, empuñando el Rey el cetro de su autoridad y teniendo en sus manos la Reina el libro de sus oraciones; la estatua del Infante, por el contrario, se irgue con todo el vigor y gracia de la adolescencia y se nos presenta arrodillada levantando al cielo sus preces; era la última palabra de aquella concepción

artística, que primero se había contentado con alzar la tapa del sepulcro sobre el nivel del lecho fúnebre, había pintado más tarde al grafido la figura del personaje difunto, le había esculpido en bajo-relieve después, posteriormente le había presentado en toda su integridad durmiendo el último sueño, y por fin nos le presentaba con imposible vida orando fervorosamente; en este último género de representación, el ideal cristiano permanecía velado y sólo se descubría el influjo de las corrientes neoclásicas, porque, en los simulacros sepulcrales, realismo y cristianismo se confunden casi. Siloe, pues, al representar yacentes las figuras de D. Juan y de Doña Isabel, y orante la del Infante D. Alonso, mostraba la indecisión de su espíritu, haciéndose intérprete de las vacilaciones de su época.

En el precioso retablo de la cartuja parece inclinarse resueltamente la balanza al lado del neo-clasicismo, en lo que era esto posible en un artista formado dentro de la escuela gótica. No puede estar más claramente indicada en él la época de su construcción; aunque no supiéramos que fué terminado en 1499, nos lo diría la composición general del conjunto inspirada en el goticismo, y sus estatuas y relieves labradas con un cincel que pugna por traducir la naturaleza, aunque no todas las veces lo consiga; el Rey y la Reina que Siloe dejó en su sepulcro durmiendo para siempre, se nos presentan en el retablo arrodillados como si decididamente el artista, primero irresoluto, se hubiera trazado rumbo fijo y anhelara enmendar su pretendido error. Las estatuas de los apóstoles y evangelistas, las figuras de los relieves, todo revela, en sus proporciones, en sus actitudes, en el plegado de sus paños, el estudio que Siloe había hecho del natural, siquiera no llegara, falto de las enseñanzas que el antiguo facilitaba á los artistas florentinos, á la belleza de proporciones de los Donatellos y Vincis, y estuviera muy

distante, influído por su educación y carácter, de dar á sus composiciones aquel sello paganico que las del Arno y el Tíber afectaban.

El retablo de la cartuja de Miraflores, es en suma, como obra del eminente Gil de Siloe, de quien tantos recuerdos guarda la insigne *Caput Castellæ* en sus templos, notabilísimo monumento de la historia del arte patrio. «Sus figuras en general—dice Passavant,—están he»chas con dignidad; los partidos de paños son sencillos, »pero la ejecución está calculada para producir efecto.» Es verdaderamente de lamentar, que el diligente Ceán Bermúdez lo juzgase con criterio tan pobre como el que revelan las breves líneas que en su *Diccionario* le consagra. «Estas obras—dice,—aunque carecen de noble»za de caracteres y de otras máximas del arte que no »resucitaron en España hasta el siglo siguiente, no están »faltas de decoro y tienen buenos partidos de paños.» Como se ve, aparte de lo no muy bien gramaticalmente expresado de este juicio, el autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, no es demasiado pródigo en apreciaciones. La verdad es que, cualquiera, al leer el párrafo transcrito, se preguntará con razón qué se debe entender por «no estar faltas de decoro» unas figuras, cuyo único mérito consiste en eso precisamente, y se inclinará á pensar en consecuencia que el carácter típico de la estatuaria española es la *falta de decoro*, que sólo recobró con la resurrección del clasicismo, cosa á todas luces inexacta. Sobre que se estaba ya muy lejos de las figuras de San Vicente de Avila, por ejemplo, para que eso pudiera decirse, las estatuas y relieves del retablo de la cartuja de Miraflores no son, sin duda alguna, dignas de figurar al lado de las creaciones de Berruguete ó Becerra; pero aun siéndoles muy inferiores, preludian el advenimiento de otros ideales, y son clara muestra de lo mucho á que podía as-

pirar el arte español, aun abandonado á sus propias fuerzas y sin conocimiento alguno del antiguo. Son, por lo mismo, documentos notables para estudiar el periodo de transición del estilo de la Edad media al del Renacimiento, con la preciosa circunstancia de no deber nada á las artes italianas, conocidas, cuando más, sólo de oidas por Diego de la Cruz y el autor del magnífico sepulcro de D. Juan II.

También la imperial Toledo daba asilo por entonces á multitud de valiosos artistas, á quienes empleaba en los variados trabajos que sus aptitudes merecían. El retablo mayor de la iglesia primada, la custodia y tabernáculo de su altar mayor, el retablo de San Ildefonso, la interesantísima capilla mayor y la sala capitular de invierno, ejercitaban en 1500 y siguientes, á porfía, la inventiva y destreza de *Antonio de Frías*, *Bartolomé Morán*, *Copín de Holanda*, *Sebastián de Almonacid*, *Bernardino de Bruselas*, *Cristiano Diego de Guadalupe*, *Francisco de Aranda*, padre ó próximo pariente del *Diego de Aranda*, imaginario citado en el testamento de Diego Siloe, su maestro; *Francisco de Cibdad*, *Juan de Angos*, *Juan Petí*, *Pedro de San Miguel*, *Solórzano*, *Fernando del Rincón*, *Andrés Segura*, *Pedro de Plasencia*, *Juan de Aranda*, más conocido por la *Concepción*, y las dos estatuas de reyes colocadas en la puerta del Norte de la catedral de Jaén, que revelan notable buen gusto y cierta independencia de concepción y ejecución; *Salas*, *Diego de Llanos*, *Laberrox*, *Luján*, *Guillemín Digante*, *Rodrigo de Espayarte*, el maestro *Rodrigo*, ya conocido por sus estimables trabajos en la sillería baja del coro de 1495, en el estilo de *Lucas de Holanda; Juan de Borgoña*, autor de la estatua de D. Juan II, junto al sepulcro de Doña Juana, en la capilla de Reyes nuevos; *Juan de Bruselas*, *Francisco de Amberes* y *Lorenzo Gurricio*, que labraron los escudos de armas y adornos para el friso y sobre la puerta de la sala capitular de invierno, tasados por *Francisco de Go-*

dios, *Egas* y *Bonifacio* en 1507; el maestro *Marcos*, autor de los dibujos para el adorno de dicha sala capitular, ejecutados en yeso por el maestro *Pablo* y *Bernardino Bonifacio; Francisco de Lara*, que terminó el rico artesonado de esta sala; *Gregorio de Borgoña*, que, con *Xamete y Bernardino Bonifacio*, labró el cuerpo plateresco de la portada de los Leones, con el magnífico medallón de mármol que la decora; *Pedro López de Tejeda*, autor de la mediana estatua de la Virgen, colocada en el altar de la capilla de Nuestra Señora de la Estrella; *Alvaro de Monegro*, encargado por el insigne *Alonso Covarrubias* de la decoración exterior de la capilla de Reyes Nuevos; el maestro *Jorge Cano*, autor de los preciosos enterramientos de D. Juan I y de su esposa Doña Leonor, en la misma capilla; *Francisco Comontes*, cuyo cincel trabajó el retablo antiguo de la misma, trazado por Juan de Borgoña; los maestros *Mohamá y Farax*, alarifes moriscos que en 1503 se ocupaban en labrar la linda capilla muzárabe, cuya cúpula levantaban en 1519 *Francisco Vargas* y *Juan de Arteaga*, cuya plateresca reja labraba en 1524 el *maestre Juan*, y cuya sillería corresponde á *Medardo Arnot* de Coblenza; *Antonio Gutiérrez* y otra multitud de *imagineros*, *yeseros*, tallistas y orfebres que fuera imposible enumerar.

Sucedía con la catedral primada, fundación del magnánimo debelador de Córdoba y Sevilla, D. Fernando III el Santo, que vino á reemplazar la antigua mezquita en que habían convertido los muslimes el templo erigido por Recaredo, lo mismo que con las de Burgos y León y con la generalidad de las catedrales. Obras inmensas como eran, pocas veces la generación que las empezaba las concluía; lejos de esto, los artistas acudían de todas partes, y á la sombra del templo se formaban, escuchando las prácticas lecciones del maestro que moría, gastada ya su actividad en aquella inacabable labor, para dejarles

su continuación por herencia. Venían, de este modo, á ser las catedrales verdaderas escuelas de arte, en que las aptitudes se determinaban y desenvolvían; sólo así puede comprenderse aquel extraordinario florecimiento que durante los siglos medios alcanzaron, y la singular habilidad que los dificilísimos y complicados ornamentos del ojival estilo revelan, sólo asequible mediante el constante ejercicio del mazo y el cincel que las construcciones religiosas exigían. La catedral toledana había sido empezada cinco años después que la de Burgos, en 1227; pero el claustro es de 1389, la fachada oriental de 1418, la capilla de Santiago de 1442, la famosa fachada de los Leones de 1459; sus celebradas puertas con sus delicados relieves historiados, obra de *Leonardo Aleas*, *Vasco de Troya*, *Diego y Miguel Copín*, *Diego de Velasco*, *Lebín* y *Juan de Cantala*, de 1541; la portada del sagrario de 1483, y acabamos de ver ya, entrado el siglo XVI, como veremos en el XVII y XVIII, la variedad de obras que todavía solicitaban al ejercicio la artística inspiración. Pero ¿á qué citar la catedral cuando uno solo de sus ornamentos, su riquísima custodia con sus 80.000 tornillos, gastó generaciones enteras, según la tradición, de habilísimos orfebres de los siglos XIV, XV y XVI, no viéndose terminada hasta el año de 1594, en que el famosísimo Arfe Villafañe puso en ella, por última vez, la mano?

Por lo demás, las obras de que hemos hecho mención, si tienen indudable mérito, no son tan importantes para la historia del arte escultórico como las anteriormente estudiadas. Si los grupos y esculturas de alerce de los cinco compartimientos del retablo de la capilla mayor, representativos del Nuevo Testamento, aparecen mejor dispuestos y menos confusos que los de Sevilla, están en cambio bastante distantes de alcanzar la delicadeza de ejecución que en éstos se observa. La sala capitular de invierno, precedida de la portada de Bernardino Bonifa-

cio y de la entrada de Antonio Gutiérrez, está suntuosamente decorada. De la custodia y de la capilla de San Ildefonso, ya se nos ofrecerá más oportuna ocasión de tratar cuando nos ocupemos de los Arfes y del sepulcro del cardenal Carrillo.

Por el mismo tiempo se trabajaba en la ciudad del Cid el rico retablo de plata de su iglesia catedral. El antiguo de la misma materia se había quemado y derretido á consecuencia de la función religiosa del día de Pascua del Espíritu Santo en 1460, y el cabildo se apresuró á encomendar la ejecución del nuevo, no á un italiano como Ponz afirma, sino á *Jaime Castelnou*, hijo del platero valenciano *Juan Castelnou*, que en 1454 había hecho la custodia del mismo templo. Jaime se asoció á *Juan Bernardo de Cetina*, á quien se atribuye la cruz arzobispal de la Sede valenciana, á *Nadar Irro* y á otros hábiles orfebres, y habiendo comenzado su obra en 1470, la remataron en 1505, á gusto de sus comitentes.

Sin detenernos en su descripción, merecen también citarse, entre los trabajos que por entonces se ejecutaban, las estatuas de *San Juan* y la *Magdalena*, situadas á uno y otro lado de la *Asunción de Nuestra Señora* en el retablo mayor antiguo de la catedral de Palencia, obra de *Alejo de Vahía* en 1505, así como los llevados á cabo en la misma iglesia por *Butrarino* en 1506, y posteriormente en 1522, por *Juan de Valmaseda*, que dió cima al retablo mayor con el *crucifijo* y las estatuas de la *Virgen y San Juan* que le coronan, que son, por cierto, de lo mejor que se hizo en el estilo gótico-flamenco, y especialmente los realizados en la fachada de la catedral de Huesca, la antigua Osca de Sertorio.

Esta catedral, mezquita durante la dominación mahometana, encierra notabilísimas esculturas. Las á que ahora nos referimos, consisten en catorce estatuas de tamaño mayor que el natural, con otras 48 más pequeñas que se

encuentran todas en su fachada; hállase sobre la puerta la imagen de la *Virgen*, y á ambos lados la *Adoración de los Reyes* y la aparición del *Resucitado á la Magdalena*. Atribuyen Ceán Bermúdez y Ponz todas estas obras á *Juan de Olótzaga*, quien las «ejecutó á principios del siglo XVI.» Fundada esta afirmación en la autoridad de los documentos del archivo de la catedral oscense, aducidos por Ceán, no la rebatiremos; pero sí debemos hacer constar que, si las estatuas y grupos referidos son obra de Juan de Olótzaga, de ningún modo puede ni debe confundirse este escultor que trabajaba, según Ceán, á principios del siglo XVI, con el Olótzaga, arquitecto, á quien se debe la construcción en 1400 de la catedral, cuyo modelo sirve de pináculo al edificio. Se comprende, á primera vista, la imposibilidad de que sean una misma persona quien en 1400 traza los planos del templo, y quien á principios del siglo siguiente labra varias estatuas de la fachada. ¿No se desataría este enredo atribuyendo los planos y construcción de la catedral al arquitecto Juan Olótzaga, cuyo nombre hemos visto entre los arquitectos del siglo XV y hasta citado como autor de dichos planos, y las estatuas y grupos de la fachada al escultor Juan de Olótzaga, de Ceán Bermúdez? Creemos que así desaparecería toda confusión. Pero sea de ello lo que quiera, las estatuas y grupos citados son franca y resueltamente góticos, aunque suavizado el goticismo por aquel mayor conocimiento de la naturaleza é instintivo buen gusto que comenzó á difundirse en los albores del Renacimiento.

Notable también en sumo grado es la portada del monasterio de jerónimos zaragozanos de Santa Engracia, inmortalizado en la guerra santa de la Independencia por los valientes soldados de Palafox; ejecutó esta obra, por encargo especial de D. Fernando el Católico, el escultor *Juan Morlanes*, el Vizcaino, no sin grande oposición de los que formaban el séquito del monarca, oposición que

encontró asimismo, aunque por distintos conceptos, el hábil *Tudelilla*, educado en Italia y ya distinguido por sus trabajos del trascoro de la Seo de Zaragoza, cuando, para animar á los jerónimos á seguir las obras de Santa Engracia, les propuso aprovechar los restos del claustro viejo, como al fin lo consiguió, dando en 1536 concluída la obra con todos sus adornos y escudos de estuco y yeso. Si no fuera por un memorial que los profesores de escultura y pintura presentaron en las Cortes de Aragón con objeto de que se hicieran extensivos á los primeros los privilegios de que gozaban los segundos, memorial en que se consigna ser Morlanes el autor de dicha portada, fuera difícil acreditar su paternidad verdadera, por haber sido atribuída erróneamente á Forment, corriendo tal aserto por tan válido, que ha sido acogido hasta por historiógrafos particulares del reino, como si la contradicción sufrida por Morlanes al ser elegido por el Rey Católico le hubiera perseguido hasta después de la muerte, robándole la legítima gloria alcanzada, ya que hacerlo no pudo con la regia distinción.

La portada del monasterio de Santa Engracia está inspirada en el estilo gótico, al que por su educación artística era Morlanes inclinado, y este goticismo llega á patentizarse hasta en la concepción del conjunto. El hierático sentido bíblico en que se inspira el vano de la puerta, dividido en dos mitades por un pilar superado por la estatua de Santa Engracia, asentada en labrada repisa, es característico del más puro goticismo, como lo son las cuatro estatuas de Doctores de la ley y los santos y cabezas de serafines que por el arco se extienden. No son tan típicas las figuras del segundo cuerpo, cosa que se explica fácilmente, sabiendo que no son ya obra de Juan Morlanes, quien murió sin ver acabada la portada en los quince años que estuvo parada la obra á consecuencia de la muerte de Isabel la Católica, sino de su hijo Diego. Este,

educado cuando ya comenzaban á llegar á la Península los primeros albores del Renacimiento, y no apegado, por lo tanto, como su padre á la manera gótica, supo, si no desentenderse de ella por completo, dar á las figuras y grupos que trabajó, la *Virgen con su hijo en brazos*, los *Reyes católicos en acto de adoración* y el *Crucifijo con la Virgen y San Juan*, otra compostura y aderezo que le alejan bastante de la escuela en que su padre militaba, llegando, en sus restantes obras, á ser fiel observador de los principios del neo-clasicismo ultramontano.

Sin salir de los límites del reino de Aragón, nos encontramos con dos celebrados retablos pertenecientes á las catedrales de Zaragoza y Huesca, ambos debidos al cincel del valenciano *Damián Forment*, *maestro imaginero*, como el cabildo del Pilar le llamaba al contratar con él la ejecución del retablo por el precio de 1.200 ducados de oro, pagados de cuatro en cuatro meses por término de ocho años, uno después del plazo que para la obra se le concedía.

El maestro Forment, celebrado por el afecto con que trataba á sus discípulos, arquitecto á la vez que escultor, como lo eran por aquel tiempo la mayor parte de los artistas de nota, se dice haberse educado con el insigne Donatello, el autor del *San Juan Bautista*, el *San Jorge* y el famoso *Zuccone;* pero esta aserción carece, indudablemente, de fundamento, ó por lo menos, como dice Ceán Bermúdez, es difícil sea cierta, porque habiendo florecido Donatello desde 1383 hasta 1466, y hallándose Forment en España en 1511 contratando con el cabildo de la catedral zaragozana del Pilar, y posteriormente con el de Huesca para otro retablo que terminó en 1533, no es fácil que alcanzara la época de Donatello, á menos de concederle extraordinaria longevidad. En efecto, desde 1466, época de la muerte de Donatello, hasta el año 1533, en que le encontramos en Huesca terminando su última

obra, median sesenta y siete años; lo más que se podría razonablemente conceder es que le alcanzara siendo muchacho, para lo cual necesitaba haber vivido ochenta años por lo menos. Pero prescindiendo de estas razones, existen otras más poderosas para desechar la opinión de que hablamos; ya se comprende que nos referimos á la clasificación de las obras de Forment, que de ningún modo acusan filiación italiana, antes bien enteramente gótica, punto en que convienen cuantos han tocado esta materia. ¿Se concibe un discípulo de Donatello, el autor del Zuccone, lleno de entusiasmo por el ideal neo-clásico, jefe del movimiento del Renacimiento en la escultura, que pudiera separarse de su maestro hasta el punto de olvidar todas sus lecciones y trabajando con la manera de una escuela proscrita y ridiculizada? Ciertamente que sería este fenómeno inexplicable, por lo cual no vacilamos en afirmar que Forment, si *pudo* serlo, no fué en manera alguna discípulo de Donatello, y la mejor prueba de ello es el cambio de manera de Forment desde su contacto con Berruguete. Acaso proceda este error de haber confundido á Damián Forment con *Pedro Furment*, autor de los bajo-relieves de mármol del trascoro de la catedral de Barcelona que representan á *Santa Eulalia* ante el tirano y su martirio, y que si no denuncian un discípulo de Donatello, cosa imposible por cuanto que Forment vino á la vida en 1488, revelan un discípulo de la escuela florentina.

Por lo demás, el retablo de la catedral del Pilar de Zaragoza tiene esculturas apreciabilísimas bajo el punto de vista histórico, «figuras de magnífica grandeza esculpidas con terrible resolución y manejo,» como decía el pintor zaragozano Jusepe Martínez en pintoresco y expresivo lenguaje. En cuanto al de la catedral de Huesca, nada encontramos mejor que trasladar íntegramente la descripción que de él hace Parcerisa en sus *Recuerdos y be-*

llezas de España: «Sobre un basamento plateresco—di- »ce,—descansa el primer cuerpo ó pedestal subdividido »en dos órdenes, y su riqueza de ejecución deja muy atrás »á la de su alabastro; forman el primer orden siete relie- »ves que, con expresión en las figuras y novedad en la »idea, representan los amargos trances con que inauguró »su pasión el Redentor: la cena, la oración en el huerto, »el beso de Judas, la flagelación, la coronación de espi- »nas, el Ecce-Homo y la presentación á Herodes. Encima »de cada uno de estos pasajes, divididos por afiligrana- »das pirámides, se agrupan, bajo lindísimos doseletes, dos »apóstoles, cuyas figuras respiran toda la majestad y be- »lleza que cabe en su pequeño tamaño; el mismo Salva- »dor domina el centro, y sobre dos puertas laterales, si- »guiendo igual orden, se ven los santos diáconos Lorenzo »y Vicente, á quienes su patria asocia siempre al aposto- »lado. Remata este pedestal un elegante friso que sirve »de base al cuerpo principal, dividido en tres comparti- »mientos por unas altas y esbeltas agujas, cuyas delga- »das aristas, como si aún se las hubiera creído demasia- »do compactas, cobijan aéreos nichos y delicadas figuras. »Ocupan los compartimientos tres grandes cuadros de »relieve entero, de los cuales, el del centro retrata la san- »grienta escena del Calvario con todos sus episodios de »horror y ternura, y los dos laterales á Jesús con la cruz »á cuestas y el descendimiento de la cruz; asuntos felices »para un artista y correspondientes al titular antiquísi- »mo de la iglesia, Jesús Nazareno. La lumbrera coloca- »da junto al cuadro principal y cercada de ángeles, co- »rrespondiente á una alta capillita, en la cual, según cos- »tumbre de las catedrales de Aragón, se reserva el pan »eucarístico, eleva el compartimiento del centro un ter- »cio más sobre los laterales, cortando así la monotonía »de la igualdad en las líneas y en la altura de los gran- »diosos cimborrios de crestería que á los tres coronan.

»¿Por qué no se cimbrean al aire, resaltando sobre el mis-»mo muro con toda la gracia de la copa de un álamo, »aquellos grandes pináculos piramidales que se elevan »como una aspiración de amor y que anidan un primor »en cada uno de sus nichos, en cada una de sus efigies, »en cada uno de sus innumerables calados? ¿Por qué bri-»llan encerrados como en un marco dentro de las pulse-»ras de madera que en líneas rectas ciñen el retablo, y »que condenaríamos si no las hubiera prescrito la moda »de la época, por más que sus follajes nada desmerecen »en delicadeza y elegancia que los esmalten, sostenidos »por ángeles los escudos del cabildo, y que dos expresi-»vos ancianos sostengan con vigor sus arranques, levan-»tando en actitud atónita la cabeza? Tal es la obra de »Forment, no siempre modelo de pureza gótica, pues que »el plateresco invadía ya la Península y despuntaba hasta »en las obras de los que conservaban con más celo las »buenas tradiciones arquitectónicas, pero sí modelo siem-»pre de buen gusto y perfección.»

Si el famoso Berruguete, llegado de Italia con la imaginación nutrida de las obras maestras de los Vincis, Cellinis y Buonarrotas, encontró despreciables las estatuas y relieves que esculpía Forment para el retablo de la catedral oscense, como refractarias á los principios que acababa de aprender, y, mediante los cuales, tan bellísimas obras había visto nacer ante sus ojos bajo el cincel de sus maestros, nosotros no podemos menos de consagrar nuestra atención á las concepciones del artista valenciano, «émulo en el arte estatuario de Fidias y Praxiteles,» como en el epitafio consagrado á su discípulo *Pedro Muñoz* se llamaba con escasa modestia, juzgándolas sin parcialidad apasionada como monumento digno de la consideración del crítico inteligente, y justificando con la historia en la mano sus innegables defectos; que no es posible, cuando se filtran en el ánimo ciertas enseñanzas y no se

tienen á la vista sino determinados ejemplos que las robustezcan, romper con la educación recibida y elevarse, en alas del propio talento, á la cúspide de las innovaciones, y harto se hace si se sabe reconocer la inferioridad de la escuela propia y, renunciando al título de maestro, se acepta el humilde de discípulo, como lo hizo Forment en cuanto tuvo ocasión de conocer á Berruguete, dejándonos clara muestra de su desinteresado amor al arte, sin exclusivismos de sistema, en la parte del retablo de la catedral oscense ejecutada en el segundo periodo de su vida artística.

Muchas otras obras de más ó menos importancia podríamos enumerar que por entonces se realizaban en España, legadas por el siglo XV al XVI. Fuera de las ya citadas de las catedrales de Sevilla y Toledo, Valencia y Huesca y de la cartuja de Miraflores, nos encontramos con las catedrales de Gerona, Plasencia, Astorga, Coria y las Palmas, sin contar más que los trabajos de este género. No podía suceder otra cosa, dada por una parte la inmensidad de este linaje de construcciones, y por otra las exigencias nuevas de las costumbres clericales ó de las modas arquitectónicas, que ora tendían á la creación de nuevos elementos, como sucede con los coros y las torres; ora aumentaban los existentes, como sucede con la creación de nuevas capillas y enterramientos; ora aspiraban á la transformación ó cambio de unos por otros en la materia, en el estilo ó en la colocación y distribución; ora, en fin, por variedad de accidentes, requerían renovaciones ó reparaciones. Todo esto mantenía en constante tensión la actividad artística, y el movimiento, en mayor ó menor escala, no cesaba nunca en estos centros de la vida religiosa, á cuya sombra crecían y se multiplicaban los artistas.

No pretendemos, en modo alguno, seguir paso á paso el desenvolvimiento del arte dentro de cada templo; so-

bre ser empeño temerario, sería también tarea un tanto impertinente. Debemos, no obstante, allí donde quiera que aparezca alguna importante manifestación artística que solicite nuestras miradas, ya por su absoluto valor, ya por el relativo que su filiación histórica la otorgue, no desdeñarla ni desatenderla, sino analizarla y estudiarla solícitos; tal sucede, sin duda, con las sillerías de coro de la colegiata de Medina del Campo, de las catedrales de Palencia y Ciudad-Rodrigo, y sobre todo con la inapreciable de la catedral de Plasencia: la primera fué ejecutada á principios del siglo por el hábil tallista *Sebastián de Aponte*, «cuando principiaba á renacer en España el buen gusto de las bellas artes,» como dice Ceán Bermúdez, y tiene relieves de mérito; la segunda fué primeramente trabajada hacia 1410 por el maestro *Centellas*, y trasladada á principios de la décimasexta centuria al coro nuevo por el vallisoletano *Pedro de Guadalupe*, quien trasladó, asimismo, el retablo mayor que había ejecutado anteriormente, añadiéndole todo el cuerpo alto con las cornisas divisorias y laterales, en el que se colocaron el crucifijo, la Virgen y San Juan, labrados por *Pedro Manso* hacia 1522; Guadalupe tuvo que entallar, á consecuencia de la traslación, veintinueve sillas, de no tan subido mérito como se dice.

Pero la sillería verdaderamente notable es la de la catedral de Plasencia, digna del púlpito del trascoro, ejecutado por *Pedro de Flandes* y *Juan Ortiz* en 1541, y obra del celebrado *Rodrigo Alemán*, que floreció á fines del siglo XV y comienzos del XVI; Rodrigo Alemán, autor también de la sillería del coro de Ciudad-Rodrigo, que entalló más tarde dejándose influir por las corrientes neo-clásicas, trabajaba en la de Plasencia dentro de la escuela gótica, y la misma sujeción á sus preceptos es lo que constituye en gran parte el mérito de esta sillería: sesenta y cinco sillas, treinta y nueve altas y veintiseis bajas, la componen, divi-

didas por esbeltas columnitas abalaustradas con estatuas, asentadas en labradas repisas; todas ellas se hallan profusamente adornadas, especialmente los respaldos, por caprichosas labores en que dominan los característicos cruces de curvas elipsoidales de gusto gótico, atletas y centauros, tallos y flores, apóstoles y santos, historiados relieves de asuntos bíblicos, con otra multitud de figurillas, animales é historias de gusto flamenco propias de aquellas imaginaciones, á un tiempo graves y juguetonas, místicas y satíricas, que tanto abundaron en los misteriosos siglos de la Edad media. La sillería del coro de la catedral de Plasencia, trabajada con el exquisito esmero y suma prolijidad de los artistas góticos y platerescos, ya entrado el siglo del Renacimiento, es vivo testimonio de las profundas raices que en España había echado el goticismo, al par que de la consumada habilidad técnica y del dominio sobre el material que nuestros artistas poseían, si bien es cierto que de lo primero nos ofrecen más notables ejemplos los artistas sevillanos trabajando todavía en la segunda mitad del siglo de Berruguete, según los principios de la escuela gótica.

§ 3.°—Miguel Florentín y Pedro Torrigiano.

Lucha entre el goticismo y el clasicismo en España.—*Miguel Florentín.*—Su venida de Italia.—Su influencia.—Obras que ejecutó en la Península.—Los sepulcros cristianos.—Sepulcro de D. Diego Hurtado de Mendoza.—El sepulcro del Príncipe D. Juan en Santo Tomás de Avila. —*Pedro Torrigiano.*—Apuntes biográficos.—Su venida á España.—Sus obras. —Torrigiano y el duque de Arcos.—Inexactitudes de Vasari.—El San Jerónimo del monasterio de Buenavista.

Suspendamos por un momento la revista de las obras producidas por nuestros artistas de la Península, y dirigiendo nuestras miradas al otro lado de los Alpes, veamos

cómo llega á verificarse la irrupción en nuestra patria de los principios en Italia preconizados que, invadiendo las esferas todas del arte, y arrancando de sus rutinarias prácticas á los artistas, destrona el ideal de la Edad media para entronizar el ideal neo-clásico, ya instintivamente entrevisto por los Siloes y Forment. Como uno de los primeros á quienes se debe en España esta revolución, tan laboriosamente preparada por las tareas de los Arnolfos y Ghibertis, Donatellos y Verocchios, se cuenta el maestro italiano *Miguel Florentín*, llegado de la reina del Arno á la del Guadalquivir para proscribir el agonizante goticismo que todavía forcejeaba en las ansias de la muerte por dominar con absoluto imperio en las nuevas construcciones, lográndolo no pocas veces, aunque perdiendo fuerzas y terreno á cada paso y haciendo concesiones sin cesar.

Miguel Florentín llegaba cuando la lucha comenzaba á entablarse con algún empeño, entre el decrépito estilo, rodeado de añejos servidores y adictos discípulos, y el estilo renaciente, apenas entrevisto en su imaginación vagamente por algún artista entusiasta que ensayaba fijarlo en el mármol ó en la piedra, en la madera ó en el barro; no obstante la inmensa desigualdad de la lucha, se preveía el triunfo de la nueva idea; el aire estaba cargado de vapores que la daban fuerza y vigor, comprimiendo y ahogando á su contraria; el goticismo sentía vacilar el terreno bajo sus pies, se encontraba extraño en aquellas regiones, y sólo la desesperación le prestaba fuerzas; el neo-clasicismo se aprestaba á la lucha con todo el ardor de la juventud, sin medir las dificultades de la empresa ni contar sus enemigos, lleno de fe en su triunfo. Florentín vino á ponerse á su lado guiándole como más experto, y mostrándole los puntos flacos para el ataque. El contingente con que contribuyó al desarrollo del nuevo estilo, consiste, aparte de las estatuas en barro cocido

de la capilla mayor, en las de *San Pedro* y *San Pablo* é historias de *Jesucristo arrojando á los mercaderes del templo,* de la puerta del Perdón, en las imágenes para el cimborrio de la catedral de Sevilla (años hacía arruinado con las esculturas de Jorge Fernández Alemán y Sebastián de Almonacid ya citados, *Pedro Trillo, Pedro Millán* y *Juan Pérez* su discípulo, autor de *La Cena* y de seis *Profetas*), y en el notable sepulcro de mármol del arzobispo de Sevilla y Patriarca de Alejandría D. Diego Hurtado de Mendoza, labrado á expensas y por orden del ilustrado conde de Tendilla D. Iñigo López de Mendoza.

Desde que la luz del Evangelio había venido á disipar las tinieblas del paganismo, sustituyendo la innúmera multitud de antropomórficas divinidades, creadas por la exuberante imaginación helénica, con el Dios único del cristianismo, y proscribiendo el arte clásico, impregnado de idolátrico espíritu; habíase refugiado, anhelosa de purificarse, la escultura bajo el manto de la Iglesia, prestándose á todo linaje de penitencias, y sin avergonzarse de servir humildemente á la arquitectura, se resignaba á desempeñar, con ardor de neófito, el pobre papel que se le asignaba. Entre las varias aplicaciones que el cristianismo hizo del arte escultural, realizada ya su conversión, no son seguramente las menos dignas de consideración, los sepulcros y enterramientos, exornados ricamente con variedad de escultóricas representaciones y nutridos relieves de asuntos bíblicos ó evangélicos: modestísimos en un principio, fueron, poco á poco, engalanándose y enriqueciéndose, y ya al reseñar los progresos del arte patrio, en la Edad media, tuvimos ocasión de observar lo mucho que distaban de las sencillas *losas sepulcrales* ó modestos *lucillos,* de los tiempos visigodos, *los sepulcros murales* con que las catedrales románicas se adornaban, cediendo parte de sus robustos muros para servir de eterno asilo á los restos mortales de magnates,

altas dignidades y reyes; la suntuosidad de estos monumentos creció en sumo grado con la aparición del estilo arquitectónico importado de los pueblos septentrionales, sin alterarse, en sustancia, los capitales elementos que entraban en su composición, tomando todos ellos monumentales proporciones, y enriqueciéndose con nuevas y primorosas galas, merced, especialmente, «á la mayor facilidad—como dice Amador de los Ríos—de lanzarse al espacio por medio de la ojiva.» Ya se nos presentó oportunidad de ver en los sepulcros del Rey D. Juan y del infante D. Alonso, la magnificencia por Siloe desplegada, y pronto tendremos ocasión de consignar, hasta dónde llegó el Renacimiento en la prodigalidad y fausto de sus monumentos fúnebres.

El maestro Miguel Florentín, levantó el sepulcro del ilustre hermano del Conde de Tendilla, en uno de los muros de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la Catedral hispalense. Asiéntase la marmórea urna sobre empinado zócalo de más de dos varas de alto, y sobre ella, en severa actitud, descansa la estatua yacente del Prelado, vestida de Pontifical; un arco cobija el funéreo lecho, y en su fondo tres bajo-relieves representan á la Virgen con su divino Hijo, Santa Ana enseñando á leer á María, y la Resurrección de Jesucristo; alegóricas figuras se destacan en el zócalo, de medio cuerpo, y en las pilastras del arco se ven hasta seis estatuas de santos. ¡Cuán lejos se encuentra este sepulcro de los que, inspirados por el solo pensamiento cristiano y la manera gótica, se encuentran en la catedral vieja de Salamanca! No es ya sólo diferencia de ejecución, es diferencia también de concepción y de sentido, y no se admira ya en él la lúgubre escena de las plañideras, con sus contorsiones y dolientes gestos y sus desgarbadas figuras. La cabeza del Prelado es verdaderamente escultural; los pliegues de las ropas más variados y naturales. No se crea, sin embargo, que se

halle emancipado de toda gótica influencia: el reposo severo de la yacente estatua arzobispal no se inspira, ciertamente, en las máximas neoclásicas, ni obedece á pagana concepción; en este camino Gil de Siloe fué bastante más lejos que Miguel Florentín.

Análogo sentido revela, en cierta relación, la estatua yacente del malogrado príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, que en el crucero de Santo Tomás de Ávila puede admirarse tendida gallardamente sobre el magnífico sepulcro labrado por Micer Domenico Alejandro Florentino; la simétrica disposición de los pliegues raya en la exageración, acusando decisiva influencia de la manera gótica; en el modelado del rostro y de las manos, nótase por el contrario, así como en algunos detalles, cierta tendencia á nuevo estilo y principios diversos. Hállanse, pues, en relación inversa los elementos góticos y renacientes empleados en esta figura y en la labrada por el Florentín; lo que es en éste forzada sumisión, es en aquél escuela sistemática; lo que es en aquél tímida tendencia, es en el Florentín reconocido dogma. «El autor de esta curiosa estatua (la del príncipe »D. Juan)—dice D. Valentín Carderera en su *Icono»grafía Española*,—cuyo nombre se ignora, muéstrase »afortunadamente en este caso tímido todavía. Su cincel »no se ha ensayado ni medido con el de las magistrales »obras del Donatello y otros artistas, que comenzaban á »venir de las orillas del Tíber y del Arno. Pero en cam»bio, brilla esta escultura por una sencillez, por un can»dor de estilo y solemne reposo que sobrecoge el ánimo »de santo respeto. La misma eurítmica actitud, la dispo»sición del conjunto y hasta la uniforme caída de los plie»gues de su ropaje, le dan un aspecto noble é imponente. »Ni falta corrección en el modelado de las manos y cabe»za, y sus facciones revelan grande analogía con las de su »excelsa madre, así en la forma de la nariz como en lo

»espacioso de la parte inferior de las mejillas. Todo da in»dicios de haberse esculpido la estatua por alguno de los »artistas indígenas de los que en aquella época dejaron »tan graciosas esculturas en las Castillas, aunque amaes»trados en muy diversa escuela de la del que labró el »magnífico sepulcro sobre que descansa la estatua del príncipe.» Y no podía ser de otra suerte, atendido á que el autor de la yacente figura del joven heredero de Isabel y Fernando, muerto en 4 de Octubre de 1497 á los veinte años de edad en Salamanca, sólo de oidas probablemente conocería los nombres de los que en Italia pugnaban por el restablecimiento de las buenas máximas, así como los principios en que se inspiraban al realizar sus obras.

Vivía todavía el Florentín cuando otro artista de extraordinaria talla moría, hacia el año 1522, según Vasari afirma, en las temerosas cárceles de la Inquisición de Sevilla. No puede ciertamente ufanarse la Península de haberle dado nacimiento, aunque orgullosa se muestra con las reliquias que su mano la dejara, testimonio concluyente de que, si su autor no había nacido en España, su genio se había españolizado, impregnándose su espíritu de místicos efluvios. De sobra se comprende que queremos hablar del gran Torrigiano, el condiscípulo y émulo del Buonarrota en la Academia de Florencia, fundada por Lorenzo el Magnífico, fiel observador de las buenas tradiciones de su casa.

Vasari y Cellini, Francisco de Holanda y Carducho, Pacheco y Palomino, nos instruyen á porfía en los detalles de la vida artística de Pedro Torrigiano. Por ellos sabemos que, nacido en la ilustre ciudad de los Medicis, cuatro años antes que Miguel Angel, en 1470, fué discípulo del maestro Bertoldo, que lo había sido á su vez del famoso Donatello, aquel que según Grazzini, fué el primero que

.........messe la scultura
Nel suo dritto sentier, ch'era smarrita.

Contábase entre los asistentes á la academia florentina, regida por Bertoldo y enriquecida por Lorenzo con numerosas estatuas clásicas y notables diseños, modelos y cartones de los más acreditados maestros contemporáneos, el gran Miguel Angel, discípulo de Ghirlandajo, y no tardó en estallar entre ambos condiscípulos profunda enemistad, desarrollada al calor de los propios aciertos, con gran mengua de la fraternidad que siempre debiera reinar en las escuelas y que ciertamente no es la cualidad que más distingue á los que llevan el cetro de las artes. Es que el genio rechaza toda comparación, y no puede tolerar contradicciones: quiere que se le rinda homenaje y adoración, sin vacilaciones ni rodeos, y le irrita cuanto pueda empañar el cristal de su merecida gloria; se mira colocado á tal altura, que le parece imposible puedan distinguirse sus ligerísimas imperfecciones; se juzga tan brillante y esplendoroso, que no comprende se le pueda mirar sin bajar los ojos deslumbrados, ni mucho menos que se lleguen á distinguir las imperceptibles manchas que le afean. Así que cuando dos artistas de verdadero mérito se encuentran en el mismo camino, principian por mirarse con recelo; siguen por envidiarse, denigrándose mutuamente, y concluyen por odiarse y hasta despreciarse, haciendo imposible toda avenencia y existencia común. Tal sucedió con Miguel Angel Buonarrota y Pedro Torrigiano en Florencia. Independientes ambos, artistas ambos de indiscutible valer, ambos aspirantes á la inmortalidad, altivos como artistas, como condiscípulos rivales, como opositores al premio de la gloria enemigos, su rivalidad tuvo al fin desagradable desenlace, y las narices del Buonarrota, destrozadas por Torrigiano de un puñetazo, probaron hasta dónde puede llegar la emulación artística cuando se exagera y desnaturaliza.

Tras este lance, la permanencia del Torrigiano en Florencia se hizo imposible; si Pedro tenía de su parte la

razón, Miguel Angel tenía de la suya al Gran Duque, y no hay que decir, enterado Lorenzo del agravio inferido á su predilecto, cómo lo hubiera pasado Torrigiano. Este, precavido y prudente, juzgó oportuno evitar al Magnífico la ocasión de hacerle sentir su cólera, y huyó precipitadamente á Roma, donde le acogió el pontífice Alejandro VI, empleándole en los trabajos de la torre Borgia. No tardó, sin embargo, Torrigiano en abandonar el cincel por la espada, y alistándose en las filas del Duque Valentín, mostró en la Romania y Pisa ser tan bravo servidor de Marte como buen discípulo de Fidias. Muerto en 1492 Lorenzo el Magnífico, y perdido el temor de cruel venganza, restituyóse Torrigiano á su patria, y sólo renunció á los lauros de Belona después de haberla servido en el asedio de Garigliano hasta el punto de obtener la alferecía, cuando se vió atajado en su carrera militar por la organización del ejército que no le permitía lograr el grado de capitán.

Empuñado de nuevo el cincel y el mazo, y despojado de sus militares arreos, pronto llegó Torrigiano á recuperar su fama artística. Instado por unos comerciantes, marchó con ellos á Inglaterra, donde dejó estampada la huella de su genio en la magnífica tumba de Enrique VII, de la abadía de Westminster; y cuando, logrado el favor de la corte británica, podía creerse que su aventurero espíritu se aquietara, vencido por el noble afán de correr mundo, se embarcó para nuestra Península, dejando las nebulosas orillas del Támesis por los risueños cármenes de Granada. Postergado, no obstante su fama, de que dejó digna muestra en la medalla de la *Caridad*, sobre la puerta capitular de la catedral de Granada, á Bartolomé Ordóñez, en la grandiosa obra del túmulo de los Reyes Católicos, pasó á la ciudad del Guadalquivir, destinada á ser su tumba, y allí, después de haber dejado varias obras maestras, alguna de las cuales es su más

excelente título á nuestra consideración y respeto y á la admiración de la posteridad, falleció por el año 1522.

Vasari atribuye su muerte al disgusto que le proporcionó la Inquisición, encerrándole en sus calabozos como reo de impiedad, lo cual le hizo aborrecer la vida hasta el punto de dejarse morir de melancolía y hambre. Cuenta el apologista de Miguel Angel, á este propósito, que, enamorado el duque de Arcos de una estatua ejecutada por Torrigiano para el monasterio de jerónimos de Buenavista, le encargó una copia ó repetición de ella. La escultura representaba la Virgen con el Niño, y Torrigiano cumplió concienzudamente el encargo del Duque; éste, en pago de su trabajo, dióle tan sólo 30 ducados, mas se los dió en maravedises, y Torrigiano, ufano con el que juzgaba gran negocio, ignorante como estaba de lo que aquel montón de monedas representaba, hizo que dos hombres se lo condujesen á su posada; mas he aquí que entonces se entera de la exigüidad mezquina de la suma, y sin dar oídos á razones y guiado por el despecho y la cólera, empuña un martillo, penetra resueltamente en el palacio del Duque, y encaminándose en derechura al lugar donde estaba la estatua, la hace pedazos. Acusado del delito de herejía, fué encerrado en las cárceles inquisitoriales, donde se dejó morir antes de ser sentenciado.

¿Qué hay de exacto en todo esto? Poco más que nada. «Ni se halla en Sevilla el gran crucifijo que Vasari refie»re—dice Ceán,—ni en el monasterio de Buenavista el »otro que dice que también ejecutó, ni la estatua prime»ra de la Virgen, ni tradición de haberlas habido ja»más.—Por otra parte, nada hay más cierto ni más »constante que la magnificencia y prodigalidad con que »los antiguos grandes de España han premiado el mé»rito y las obras de los artistas, y pudiéramos referir mu»chos ejemplos en su abono.» Además, ¿no es bien palpable la contradicción en que Vasari incurre al decir que

el Duque dió á Torrigiano 30 ducados, y que para llevarlos se necesitaron dos hombres? ¿Tanto pesan 30 ducados, siquiera sean en maravedises, que un hombre no pueda á gusto con ellos? No hay que perder tampoco de vista dos circunstancias: que Vasari escribía en Florencia en el siglo XVI cuando los medios de comunicación escaseaban, y que no perdona ocasión de rebajar el mérito de Torrigiano para poner más alto el de Buonarrota; cuando la gran contienda entre ambos artistas, que dió por resultado la fuga de Torrigiano, Vasari echa toda la culpa á éste, mientras que Cellini, el famoso Cellini, acusa á Miguel Angel; si en un hecho tan público ocurrido en Florencia, Vasari se equivoca y es parcial, ¿qué habremos de pensar cuando de hechos en lejanos paises se trate? Y en fin, ¿es creible que Torrigiano después de haber vivido en Granada y en Sevilla el tiempo necesario cuando menos para ejecutar las obras que en una y otra ciudad se le atribuyen, desconociese el valor de la moneda española?

Es verdad, que de haberse roto la estatua, «hay tradi»ción entre nosotros por una mano excelente, asida á un »pecho que dicen fué de la Virgen y anda vaciada entre »los profesores con el nombre de la *mano de la teta.*» Pero este hecho, el único que parece comprobar la afirmación de Vasari, admite tantas explicaciones, que en realidad nada prueba. En frente de él se ponen: 1.°, la parcialidad de Vasari; 2.°, la distancia á que escribía; 3.°, las equivocaciones en que en otros hechos incurre; 4.°, la contradicción que en su relato existe entre ser 30 ducados lo pagado y ser dos hombres los que se necesitaran para conducirlo; 5.°, la inverosimilitud de que Torrigiano no conociera el valor de lo que le daban, haciendo ya algún tiempo que vivía en España; 6.°, la proverbial magnificencia de la grandeza de Castilla; 7.°, la falta de tradiciones fijas sobre un acontecimiento que por su na-

turaleza debió tener gran resonancia; 8.°, el silencio de los historiadores de la Inquisición, rebuscadores acérrimos de cuanto pudiera redundar en descrédito del Santo Oficio. La crítica histórica, bien pesados estos antecedentes, no puede menos de rechazar, como erróneo, el relato de Vasari.

Pero ya es tiempo que nos ocupemos de la única obra auténtica que de Torrigiano nos queda, bastante, sin embargo, para labrar la reputación de un condiscípulo de Miguel Angel. Esta obra es la estatua de *San Jerónimo*, ejecutada para el monasterio de Buenavista y actualmente conservada en el Museo de Sevilla. El insigne Goya, al decir de Ceán, después de haberla examinado en dos distintas ocasiones, empleando en cada una cinco cuartos de hora, afirmaba que, «no sólo es la mejor pie»za de escultura moderna que hay en España, sino que se »duda la haya mejor que ella en Italia y en Francia des»pués de sus conquistas.» La estatua del cenobita de Bethleem es el tipo de la escultura cristiana; hasta en la materia que la constituye, el barro, encontramos cierta misteriosa alegoría y significación hierática, muy en armonía con el carácter de la estatuaria ideal cristiana; no es esto decir que se haya buscado expresamente esa materia para darla esa forma, sino que hallamos cierta armónica correspondencia entre el barro y el cuerpo, la expresión y el alma, mostrándose vigorosamente manifestada en la magnífica concepción de Torrigiano la contradicción entre el espíritu y la materia, lo infinito y lo finito, lo despreciable del barro y lo inapreciable de la forma que reviste.

Torrigiano, al concebir y realizar el San Jerónimo, logró «prescindir en lo discreto—como dice el erudito Tu»bino en la monografía que á esta estatua consagra en el »*Museo español de antigüedades*,—de las enseñanzas que »formaban su historia artística, y robustecieron sus ap-

»titudes para establecer ahora el tipo genuino de la es»cultura cristiana, que no se daría, ciertamente, en la »ciudad del Capitolio ó en los jardines florentinos, donde »los Médicis parodiaban la cultura helénico-romana, mas »al calor de la vida andaluza y en la proximidad de la »Giralda. Razones son éstas que nos inclinan á conside»rar al Torrigiano como cosa propia, toda vez que con su »ejemplo debió robustecer las tendencias del arte indíge»na, dándole las condiciones de que carecía, y sirviendo »sus fines con todos los progresos del neo-clasicismo.»

La estatua del austero cenobita, de proporciones superiores al natural, «está desnuda—dice Ceán Bermudez,— »á reserva del pubis y de la parte superior de los muslos, »que están cubiertos con un paño excelente y en una acti»tud sencilla, descansando sobre la rodilla izquierda, »puesta en el suelo y sobre el pie derecho; tiene en la ma»no izquierda una cruz, que antes fué tosca y después han »pulido, añadiéndole un crucifijo de poco mérito, y en la »derecha un canto con que se hiere el pecho. Como está »aislada, en una gruta ancha y abierta por detrás, se go»za por todas partes con sumo placer. Es muy difícil ex»plicar el gracioso y respetable aire de la cabeza, que si »fué retrato del despensero, á fe que habría sido muy ga»lán cuando mozo. El gracioso carácter y belleza de las »formas, la gallarda simetría, la devota y tranquila ex»presión, sin que la violente la fuerza del golpe en el pe»cho, y la prudencia con que el artista manifestó la anato»mía del cuerpo, huyendo de la afectación de Buonarrota »en esta parte; todo cuanto se ve en esta estatua es gran»de y admirable, todo está ejecutado con acierto, después »de una profunda meditación; todo significa mucho, y na»da hay en ella que no corresponda al todo.»

«La fiebre de la devoción—dice por su parte Tubino,— »recorre aquellos músculos, calcina aquella boca, ilumi»na la pupila con turbados resplandores, sacude los ner-

»vios, agita los flancos, hace anhelante y estertórea la »respiración, y tan real es el influjo que sobre la fantasía »del espectador ejerce el simulacro, que tras él se con»templa una época, exhibiéndose toda entera con sus ras»gos y símbolos más elocuentes.»

§ 4.º—Bartolomé Ordóñez y Felipe de Vigarny.

Una conjetura de Ceán Bermúdez.—*Bartolomé Ordóñez.*—Apuntes biográficos.—Obras de Bartolomé Ordóñez.—Sepulcro del Cardenal Cisneros. —La estatua yacente del Cardenal.—Sepulcro de los Reyes Católicos en la Real capilla de Granada.—El Doctor Gaye, Pietro Andrey y D. Pedro de Madrazo.—Nuevas noticias.—El testamento de Ordóñez.—Su obra maestra descrita por D. Pedro de Madrazo.—*Felipe de Vigarny.*—Opiniones sobre su origen.—Felipe de Vigarny es español.—Argumentos que lo prueban.—Obras de Vigarny.

Considerable refuerzo recibió en los comienzos del siglo XVI la exigua falange de escultores que en España rendían culto, un tanto platónico por la fuerza de las cosas, á las ideas del Renacimiento; no se trata ahora de un artista extranjero, como el Florentín ó el Torrigiano, que viniese á la Península á predicarnos la buena nueva, sino de un español de pura raza que marchaba á Italia á tomar posesión, por derecho de conquista, de los nuevos principios. Este artista de glorioso recuerdo, cuyo nombre ha estado sepultado largos siglos en las tinieblas del olvido, es *Bartolomé Ordóñez*, natural de Burgos y de noble linaje; pero mucho más ilustre que por su apellido, por sus hechos. Hace sólo algunos años apenas hubiera merecido más que ligera mención; hoy merece ocupar puesto preferente en todo cuadro histórico de la escultura española: sólo otorgándosele especialísima y detenida biografía, puede resarcírsele del no disculpable olvido en que se le ha tenido.

Y sin embargo ¡cosa que sorprende! Careciendo de noticias biográficas del insigne burgalés, sin casi saber á punto fijo en qué podía consistir la fama aneja á su nombre, el diligente Ceán Bermúdez escribía en el artículo que en su diccionario le consagraba: «Famoso en trabajar »bajo-relieves de mármol, como dice Francisco de Ho»landa, llamándole águila por su elevado mérito y habi»lidad, y colocándole en la lista de los mejores artistas;» y después de hablar del sepulcro del Cardenal Cisneros, concluía diciendo: «¡Cuántas obras atribuídas á Berrugue»te, Vigarny y tal vez Becerra, serán de este gran maes»tro, que el tiempo irá descubriendo!» ¡Maravilloso don de profecía y misteriosa adivinación! Hoy podemos, realizando la predicción de Ceán, adjudicar á Bartolomé Ordóñez, no ya sólo el cenotafio del Cardenal Cisneros, sino también el magnífico de los Reyes Católicos de la Capilla Real de Granada.

Hijo Bartolomé Ordóñez de Burgos, é «iniciado—como dice D. Pedro Madrazo, primer escritor que en España se ufana de haber restituído el anónimo mausoleo de Fernando é Isabel á su autor,—en aquella poderosa escuela »que tenía por glorioso abolengo las maravillas realizadas »en la catedral de Burgos y en la cartuja de Miraflores,» abandonó, ansioso de gloria, el suelo nativo para irse á establecer á Barcelona, ciudad que mantenía frecuentes relaciones con las asentadas en el litoral del Mediterráneo, y no satisfecho todavía con esta proximidad al centro del Renacimiento de las artes, deja en la condal ciudad á su esposa, y «semejante á la mariposa atraída por »la llama, vuela á la costa del Apenino, donde ve que bu»lle la vida artística y crece la flor de la esperanza; don»de divisa la varonil y adusta figura del florentín Buona»rrota, descollando en medio de un círculo de jóvenes es»cultores que, entre el barro de los modelos y el blanco »polvo del mármol, oyen embebecidos sus consejos; y en

»aquella industriosa colmena de Carrara, á la falda misma »de los montes que le brindan con sus célebres canteras, »instala su estudio y comienza las peregrinas obras que »le han de dar en lo futuro envidiado renombre.»

Dejando á un lado los sepulcros de D. Antonio de Fonseca y el del Obispo, *Vescovo*, sin nombre, que dice Sinibaldi da Montelupo labraba Ordóñez al tiempo de su muerte, nos ocuparemos sólo de los del Cardenal Cisneros y los Reyes Católicos, sus obras auténticas más importantes y conocidas. Ni de una ni de otra se le ha concedido por mucho tiempo la paternidad, por incuria ó ignorancia. La primera fué atribuída por Ponz á Domenico Florentino, autor del sepulcro del príncipe D. Juan de Santo Tomás de Avila, y válida corrió esta noticia hasta que Ceán Bermúdez la desmintió descubriendo que la parte que en el mausoleo del eminente Cardenal tenía el escultor florentino, se reducía únicamente á su traza, presentada á los testamentarios del purpurado por Domenico; todo lo demás corresponde á Ordóñez, por haber fallecido el mismo año del contrato el Florentino. Nuestro Bartolomé se conformó con las trazas y condiciones de Domenico, y lo ejecutó tan cumplidamente, ayudado por *Tomás Forné* y el genovés *Adan de Wibaldo*, como el mismo sepulcro lo muestra. La noble figura del Cardenal regente, vestida de pontifical, se halla echada en el marmóreo lecho, sostenido por cuatro aladas quimeras, y cuatro doctores de la Iglesia velan en los ángulos su eterno sueño; las medallas, follajes, estatuas y molduras de los frentes, son todas de exquisito gusto y de acabada ejecución.

«El sepulcro del Cardenal Cisneros—dice D. Pedro »de Madrazo en su monografía ya citada de la *Universi*»*dad complutense*, inserta en los *Monumentos arquitec*»*tónicos de España*,—decora desde 1847 el crucero de la »iglesia magistral de San Justo y Pastor. La urna pro»piamente dicha, es uno de los más bellos trabajos del

»Renacimiento italiano que pueden citarse en España »bajo el punto de vista de la distribución y el ornato. Las »columnillas que flanquean las hornacinas, los pedesta- »les, el friso, las enjutas de los arcos y medallones, los »ángulos ocupados por los cuatro arrogantes grifos que »sostienen la mesa, sobre la cual descansa la cama se- »pulcral, las molduras del basamento, todo está cuajado »de deliciosos grutescos, y éstos ejecutados con una gra- »cia y magisterio indefinibles. Pero no nos parecen dig- »nas de la misma loa las figuras emblemáticas de las »ciencias y de las artes que ocupan las hornacinas, ni »las de santos que resaltan en los medallones de los cua- »tro lados de la urna. En esta escultura hallamos más »facilidad y manera que belleza de estilo. La cama se- »pulcral parece en verdad obra de manos diferentes. »Entre las figuras de los cuatro doctores que ocupan los »ángulos, unas son de buena escuela, y otras, lo mismo »que los ángeles que sostienen las escarpas ó festones, »en sus ademanes violentos y movimiento general, reve- »lan desde luego el declive hacia la manera introducida »por el Buonarrota.»

Distante estaría de pensar el laborioso académico, cuando escribía las anteriores líneas, que la palabra misma de Ordóñez, resonando inesperadamente, había de venir á confirmar sus eruditas conjeturas. El hallazgo del testamento del escultor burgalés ha venido, en efecto, á prestar su decisivo apoyo á las deducciones del Sr. Madrazo: inconcluso el sepulcro de Ximénez á la muerte de Bartolomé, confió éste su terminación al italiano Pietro da Carona, grande amigo y agente de Miguel Angel, y á Carona, sin duda alguna, es preciso atribuir (dados estos antecedentes y después de estudiado á conciencia el túmulo de Cisneros, comparando sus varias partes con las que indubitadamente son debidas en el de los Reyes Católicos al cincel de Ordóñez) los desaciertos de ejecución

que en el mausoleo del conquistador de Orán observa toda mirada inteligente.

«Lo mejor de este monumento—continúa D. Pedro »Madrazo,—es sín disputa la estatua yacente del Carde»nal, que por fortuna no ha sufrido mutilaciones, como »las estatuitas de la urna. Aparece el cadáver del prelado »tendido sobre un féretro, revestido de pontifical, con las »manos juntas y el báculo arzobispal sobre el pecho. Cu»bierta por la mitra la curva algo deforme de aquel crá»neo que albergó en vida tan levantados pensamientos, »no hay en el venerando trasunto accidente alguno ca»paz de amenguar los sentimientos de respeto, admira»ción y gratitud que la gran figura de Cisneros inspira. »Trae su varonil semblante á la memoria las cualidades »todas del alma de que fué espejo: la humildad del mon»je del Castañar y de la Saceda; el santo celo del refor»mador; la incansable actividad del fundador; la justicia, »la clemencia y la inflexibilidad del que fué dos veces go»bernador de España. En los grandiosos y mórbidos pla»nos de aquel rostro surcado por tan meritorias fatigas; »en aquellas cejas arqueadas por el ejercicio de una abne»gación constante; en aquella boca en que asocian y con»funden su hermosa huella, la energía, la discreción y »la prudencia, nos dejó el amoroso y detenido cincel del »escultor para mientras las obras del arte obtengan la »admiración de las almas elevadas, el más acabado ec»tipo, la más feliz transfiguración estética del hombre »portentoso que reunió á la humildad de un San Fran»cisco, la agudeza de un San Agustín, la abstinencia de »un San Jerónimo, la entereza y suavidad de un San Am»brosio..... Es probable que para el retrato del personaje »tuviese el escultor á la vista el medallón ovalado que »en 1502 había hecho por el natural el famoso Felipe de »Vigarny, pues era á la sazón reputado este bajo-relie»ve por el mejor retrato del Cardenal, y su autor fué

»nombrado en 1521 para que reconociese y juzgase la »obra de Ordóñez.»

Si Ceán Bermúdez restituyó á Ordoñez en sus derechos á la paternidad de este monumento, hace muy pocos años que los que le corresponden á la del sepulcro de los Reyes Católicos le han sido reconocidos. Desde el insigne embajador veneciano Andrea Navagiero que, cuando acababa de colocarse el mausoleo en la Real capilla granadina tuvo ocasión de observarle, pareciéndole *bastante bello para España*, sin dignarse citar su autor, que seguramente le era conocido, hasta los escritores de hace una década, nadie ha puesto al pie del soberbio monumento la firma de su verdadero autor; unos, como el Conca, Ceán Bermúdez, Lafuente, Peñalver, Taylor, Dauzats, Viardot, Davillier, Doré, Pí y Margall y otros muchos, nacionales y extranjeros, lo miran como *expósito del arte*; la Real Academia de San Fernando lo incluye en 1804 en sus *Antigüedades árabes de España*, y sólo un escritor inglés y otro alemán, dignos de aprecio por muchos conceptos y á quienes debe no poco la historia del arte español, se atreven á estampar un nombre al pie de tan notable documento; pero tanto el nombre que apunta Stirling, como el que cita Passavant, son nombres equivocados: el de Felipe de Vigarny y el de Peralta.

Por el año 1840 publicaba el doctor dinamarqués J. Gaye curioso epistolario, en el cual incluía la autobiografía del escultor florentino Rafaello di Bartolommeo Sinibaldi da Montelupo; en ella decía su autor: «Así lle»gué á la edad de diez y seis años, en cuya época ocurrió »que, muerto Giovanni da Fiésole, entallador que acaba»ba de llegar de España, venía de Carrara, donde había »muerto un escultor español llamado Ordonio (sic), artí»fice valentísimo, que labraba allí un sepulcro para un »Rey de España y otro para un Obispo, obras que debían »remitirse á Barcelona.» El erudito compilador, ilustran-

do este párrafo, decía que aquel Ordonio era Bartolomeo Ordóñez, el cual murió en Carrara en 1520, y en los sepulcros citados hablaba *probabilmente del monumento eretto á Granata alla memoria del re Ferdinando il Católico é de la Regina Isabella é del altro innalzato in Barcellona alla memoria del Cardinale Ximenez de Cisneros.* Tanto el párrafo de Sinibaldi, como las notas de Gaye, llamaron no poco la atención á D. Pedro de Madrazo; pero el error cometido por Gaye al equivocar la situación del sepulcro del Cardenal, y la discordancia entre la fecha de la muerte de Ordóñez (1520) con los datos de Ceán Bermúdez, que supone ocupado al escultor burgalés en colocar en 1521, en la capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares, el sepulcro del enérgico Prelado, hizo que el ilustre académico desdeñase estas noticias, no considerándolas, sin duda, dignas de crédito.

Olvidados de esta suerte los preciosos datos por Gaye apuntados, y como enterrados en su apreciable epistolario, llega el año 1871 y recibe la Real Academia de San Fernando un ejemplar de un opúsculo publicado en Massa por el canónigo de Carrara Pietro Andrei, sobre los dos famosos escultores, Domenico Fiorentino y Bartolomé Ordóñez. D. Pedro de Madrazo, á quien correspondía por su cargo de Bibliotecario, dar cuenta á la Real Academia del contenido del folleto, tuvo ocasión de cerciorarse de que las noticias del Doctor Gaye eran exactas, así como de la innegable importancia de las contenidas en el opúsculo del prebendado carrarés. En la monografía sobre el sepulcro de los *Reyes Católicos*, inserta en el *Museo español de antigüedades*, hizo el sabio académico públicos, por primera vez en España, tan interesantes descubrimientos, reivindicando para Ordóñez la gloria no pequeña que como autor del magnífico monumento le corresponde, no adjudicada hasta entonces á nadie, ó falsamente á Vigarny y Peralta atribuída.

Oscura resulta todavía gran parte de la vida de nuestro Ordóñez, y sólo por conjeturas nos es dado establecer que debieron ser muchas y muy apreciables las obras que ejecutara para recibir el honrosísimo encargo de labrar el soberbio monumento á las Católicas majestades consagrado. Y que comisión tan honrosa fué anterior á la que los testamentarios de Cisneros le dieran, es incuestionable. Por una parte nos encontramos con que, no obstante la afirmación de Vanelli, Ordóñez debió recibir encargo para labrar el mausoleo de los Reyes, del mismo Rey D. Fernando, pues repugna creer que su yerno Felipe se lo encargase viviendo su suegro; si se prefiere seguir la versión de Vanelli, según el cual fué D. Felipe el Hermoso quien hizo el encargo, todavía tendremos más pruebas en favor de nuestra opinión; pues D. Felipe murió mucho antes que el rey Católico, fallecido en 1516, es decir, tres años antes de que Ordóñez recibiese el encargo de los testamentarios del Cardenal. Por otra parte, nos encontramos con dos fechas auténticas, la de la muerte de Ordóñez en 1520, y la del encargo de los albaceas de Cisneros por fallecimiento del Fiorentino en 1519; es evidente que en modo alguno pudo ser posterior el sepulcro de los Reyes al de Cisneros, mandado hacer en el último año de la vida del escultor; tampoco debió serle encargado al mismo tiempo, porque entonces tropezaríamos con la insuperable dificultad de que Ordóñez en el solo año de 1519 á 1520 ejecutase, no ya sólo dos obras de importancia tan excepcional, sino otras dos más; un sepulcro para un prelado de Burgos, y otro para D. Antonio de Fonseca. ¿Se concibe que en un solo año puedan ejecutarse cuatro obras como estas? «Demos—dice D. Pedro »Madrazo,—que llevase á Carrara, en la referida fecha »de 1519, todos sus proyectos aprobados y perfectamente »maduros, y hasta modelados y vaciados en yeso los bus»tos de los excelsos organizadores de la unidad española,

»el del gran Cardenal, fundador de la Univeridad complu»tense, el del Prelado de Burgos y el de D. Antonio de »Fonseca (que no es poco conceder); supongamos también »que llevase modelados y vaciados los medallones en bajo»relieve de los costados de los sarcófagos y los grifos que »defienden sus ángulos, y todas las estatuitas de bulto y »demás objetos como genios, guirnaldas, emblemas, car»telas, grecas, etc., que decoran los dos sepulcros de Or»dóñez que hasta ahora conocemos; ¿era por ventura hu»manamente posible que en el espacio de catorce meses, »desde que se embarcó para Carrara hasta que allí falle»ció, coordinase planos, buscase estudio, eligiese y com»prase los mármoles, contratase auxiliares, desbastasen »éstos las informes masas, y luego labrara él en esos se»pulcros toda la obra de que su testamento le declara úni»co y exclusivo autor?» Resulta con esto demostrado hasta la saciedad, que si el encargo para el sepulcro de los Reyes Católicos no pudo ser posterior ni coetáneo siquiera con el del Cardenal Cisneros, tuvo que ser anterior; dedúcese asimismo de todo lo expuesto, que cuando Ordóñez marchó á Carrara en 1519, no le era desconocida la Península italiana, y lo acaba de comprobar una cláusula de su testamento, referente á un hijo natural que tenía en Nápoles llamado Diego.

Todas las demás noticias biográficas que sobre el insigne burgalés poseemos, se refieren á su estancia en Carrara durante el postrer año de su vida. Vivía allí con su hermana María y un hijo de corta edad, teniendo su taller en casa de cierto Francisco Ghetti; auxiliábanle en sus trabajos una docena de escultores, entalladores y desbastadores, entre los cuales distinguía especialmente á Giovanni da Rossi da Fiesole y al maestro Simone, sus compañeros de viaje de Barcelona á Carrara, y al picardo Domenico Gave y Cristóforo, sus discípulos; el particular afecto que á todos cuatro profesaba, hizo les enco-

mendase la conducción de su cadáver á Barcelona para enterrarle junto al de su mujer. Fuera de éstos, contaba entre sus discípulos y amigos á Pietro da Carona, amigo de Miguel Angel; Marco Bernardi, á quien llamaba *Marcuccio, mio compare;* Vittorio Cogono, á quien con Domenico y Cristóforo dejó encargada la conducción á Granada y colocación del sepulcro de los Reyes; Francesco da Como, Domenico Vanelli; el superintendente ó comisario regio de Carlos V en estas obras del mausoleo, Don Juan Bernardino de Quirós (1) y su asociado D. Gonzalo Morales, que le solía «importunar y pescudar á deshora,» ocasionándole algunas desazones. Pocos días antes de morir el insigne escultor, otorgó nuncupativamente su testamento, á cuya exhumación, por el canónigo de Carrara, debemos estas auténticas noticias. He aquí las cláusulas más importantes del mismo para la historia del arte, que tanta luz arrojan sobre el asunto que nos ocupa:

«Item: dijo y declaró el precitado testador que dejaba »concluída la parte principal del sepulcro de los Católi»cos Rey y Reina de España, y embalada en sus corres»pondientes cajones ó arcas, y que era muy poco lo que »quedaba por hacer en dicha obra, encomendada para su »terminación á maestros de reconocida pericia y sufi»ciencia. . . . .

. . . .

»Item: quiso y mandó dicho testador que Vittorio Fio»rentino, llamado Cogono, y Domenico y Cristóforo, sus »domésticos y discípulos, conduzcan á expensas del mis»mo testador el sepulcro de mármol del preclaro Rey »Católico á la ciudad de Granada, y allí le sitúen, armen

(1) El testamento dice Chivos: pero es en nuestra opinión una equivocación que, menos timoratos que Madrazo, nos permitimos corregir, estimando en lo que valen las observaciones del sabio académico.

»y coloquen de la manera que el testador estaba obliga-»do á hacerlo. . . . .

. . . .

»Item; es su voluntad que hasta la llegada de su deudo »y testamentario, Mosen Serra, ó del que haga sus veces, »además de los maestros nombrados, cuide de que se »terminen debidamente sus obras D. Juan Bernardo de »Quirós, el cual lleve la cuenta y razón de los salarios »con dichos maestros y oficiales, les estimule á trabajar y »obre con ellos como lo haría cualquier padre con sus »propios hijos, dejando el testador este cuidado sobre su »conciencia. . . . .

. . . .

»No expresa el testamento de Ordóñez—añade D. Pe-»dro de Madrazo,—quiénes eran los maestros de recono-»cida pericia y suficiencia *(magistri optimi et sufficien-»tes)* á quienes había encomendado la terminación del »mausoleo de los Reyes, y se hace más sensible este si-»lencio al considerar que, respecto de los otros trabajos »pendientes, indicó con toda puntualidad quiénes debían »concluirlo. Encargó el sepulcro del Cardenal Ximénez »de Cisneros, á Pietro da Carona; el del Prelado de Bur-»gos, á Giovanni da Fiésole y Simone Mantovano; y el de »D. Antonio de Fonseca, al mismo Carona, acompañado »de su compadre Marco Bernardi; solo del regio cenotafio »nos calla su testamento quién hizo la obra de última »mano.»

Terminado el magnífico monumento fúnebre, no sin que alguno de los encargados, perdido el norte de sus aciertos con la muerte de Ordóñez, buscase, juzgándose inhábil para poner el cincel donde su maestro lo había puesto, quien le descargase de tan grave peso, fué conducido á la ciudad del Darro y asentado en medio del crucero de la Real capilla en Otoño de 1522, trasladándose posteriormente al sitio en que hoy se encuentra al

lado del túmulo de D. Felipe y Doña Juana, largos años depositado en el hospital Real de Granada hasta que, removidos los obstáculos que se oponían á su emplazamiento, fué colocado en 1603 en la disposición que hoy puede verse.

Comparando el mausoleo de los Católicos Reyes con el de sus hijos y con los soberbios sepulcros de los Duques de Borgoña, existentes en el Museo de Dijon, obra del escultor español Juan de la Huerta, natural de Daroca, de mediados del siglo xv, y con los de Carlos el Temerario y Doña María de Borgoña, de Nuestra Señora de Brujas, obra de artistas flamencos, Luis Viardot afirma que da «sin vacilar la preferencia á los sepulcros de Granada »(españoles) sobre los de Brujas (flamencos), y á los se»pulcros de Dijon (españoles) los más antiguos, sobre los »de Granada.» Excusado es hacer resaltar la palmaria contradicción en que incurre quien, tras afirmar que la escultura española, falta de la enseñanza de los árabes, estaba condenada á la indigencia, pone en tan alto lugar obras españolas de las que dice que «comparables en sus »detalles á los bajo-relieves de Ghiberti y Jean Goujon, »podían considerarse como las más preciosas reliquias »del siglo que precedió inmediatamente al gran Renaci»miento.»

Presenta en su conjunto la soberbia mole arquitectónica que sostiene el lecho sepulcral de «los Reyes con»sortes—dice D. Pedro Madrazo,—la forma cuadrangular »de una gran pira exactamente igual en la inclinación »piramidal de sus aristas y en la proporción de su base »con su altura, á la que nos ofrece la famosa *Tabula ilia»ca* con el cuerpo de Patroclo, tendido sobre ella para ser »quemado; esta disposición, tan conforme con el gusto de »la época en que renacía el arte antiguo de Grecia y Ro»ma, se había insinuado ya graciosamente en el famoso »sepulcro labrado por Domenico Fanelli para el malo-

»grado príncipe D. Juan, y colocado en el templo de San-»to Tomás de Avila. Pero esta especie de pira mármorea »no es un sólido único: compónese de dos cuerpos; el sar-»cófago propiamente dicho (aunque no estén en él depo-»sitados los restos mortales de los dos reyes) y el fuste en »que descansa. El sarcófago termina con un plano que »sirve de lecho á los dos bustos reales en que se figuran »los cadáveres de aquellos ilustres personajes. El fuste »del mausoleo, ó sea su cuerpo inferior, lleva en cada »costado un medallón circular entre hornacinas ocupa-»das por sendas estatuillas de apóstoles, y en cada uno »de sus cuatro ángulos, un hermoso grifo de forma gran-»diosa con las alas abiertas y ceñidas á los planos de la »esquina. La inclinación de ésta hace que la diagonal del »ala del fantástico monstruo, emblema de la vigilancia, »forme con el cartabón en que campea una especie de »enjuta inversa que llenó el escultor con elegantísimos »follajes. El medallón circular que ocupa el centro de »cada costado, ofrece un bajo-relieve de buena compo-»sición; el del costado derecho representa el *Bautismo* »*del Señor;* el del izquierdo, la *Resurrección*; el de la ca-»becera, á *San Jorge*, y el de los pies á *Santiago*. Como »se ve, la elección de los asuntos no puede ser más feliz. »Cada medallón está contorneado por una linda cenefa »que se repite en los recuadros, dentro de los cuales se »forman las hornacinas, y en los cartabones de los án-»gulos ocupados por los grifos. En los costados mayores, »á cada lado del referido medallón circular, hay dos hor-»nacinas, de manera que son cuatro las estatuillas de »apóstoles que las ocupan. Estas hornacinas pareadas re-»cuerdan la graciosa disposición de los ajimeces y dan »ligereza al macizo fuste de la urna sepulcral; pero sus »miembros son del todo clásicos, porque representan, se-»gún la regla antigua, el arco descansando sobre el ar-»quitrabe ó en la imposta, y la pilastra, sustituyendo á la

»columnilla en que apeaba la archivolta el arquitecto de la »Edad media. La adaptación de la concha á la bovedilla de »la hornacina con que se propuso Ordóñez amenizar la se»veridad del nicho, no se opone al sistema predominan»te en la obra; al contrario, es uno de los ornatos que »más caracterizan la decoración del Renacimiento en »Italia y el gusto plateresco en nuestra patria. En los »costados menores no hay más que una hornacina y una »estatuilla de apóstol á cada lado del medallón. Las en»jutas y entrepaños que resaltan dentro del recuadro ge»neral de cada tablero, están exornados con cabezas de »serafines, animalillos quiméricos y follajes felicísima»mente movidos. Las figuras de los bajo-relieves y las »estatuitas que representan los apóstoles están tratadas, »principalmente en los ropajes, de un modo magistral; »las cabezas ofrecen gran carácter y, si bien en su colo»cación y en los rostros carecen de aquella belleza y ele»gancia peculiares de los grandes escultores formados »en la escuela de Florencia, no les falta el acento reli»gioso y aun místico sello indefectible del arte español »en todas sus épocas. Por otra parte, no es Ordóñez el »único artista castellano que, prendado de la gran figura »de Miguel Angel, consigna su veneración al famoso »maestro, tomando su tipo personal como modelo para »las cabezas de santos. Los grifos de las esquinas, en que »el fiero compuesto de león y águila aparece llevado á »una esfera más fantástica todavía, por el agregado de la »macolla de gruesas hojas que finaliza en poderosa garra »y se corona con la altiva cabeza del monstruo alado, »están concebidos y ejecutados con un acento que los »hace inolvidables, cuando una vez se ha contemplado »en silencio la terrorífica forma de estos tan formidables »centinelas del eterno reposo de sus dueños.»

Encantados por la magia de esta bellísima descripción, teniendo delante de los ojos el soberbio túmulo regio y

pudiendo apreciar la exactitud de las observaciones del ilustre académico, dejamos correr la pluma sin acertar ni una vez á dejarla, por parecernos todo igualmente bello, exacto y oportuno. No podemos, sin embargo, dada la índole de nuestro estudio, extendernos con la amplitud de una monografía, y nos vemos precisados, violentando nuestra voluntad, á abreviar lo que va ya pecando en desmesurado artículo. No nos sentimos con fuerza, no obstante, para resistir á la tentación de trasladar á este sitio las observaciones de D. Pedro Madrazo sobre la parte más bella y más importante de este monumento: las estatuas yacentes de los Católicos Reyes.

«La figura del Rey D. Fernando—dice,—varonilmente hermosa, le representa en el sueño de la muerte: »armado, ceñida la frente por una corona que, por haberse roto todos sus florones, parece una sencilla estema, teniendo el manto real echado por encima del hombro izquierdo, y dispuesto de tal manera que le cubre »la parte inferior del cuerpo formando pliegues sobrios »y de noble estilo. Sujeta al pecho con ambas manos la »espada debeladora del agareno, y la forma de estas manos es de exquisito sabor clásico. La fisonomía debió ser »modelada por algún buen retrato, hecho por Antonio del »Rincón ó por cualquier otro pintor aventajado de la corte; acaso el mismo Bartolomé Ordóñez, ó su grande amigo Diego Siloe, que con tanta frecuencia pudo ver al »Rey Católico en Granada y otras partes, tomó originalmente el estudio para esta estatua. Presenta el rostro un »perfil recto, un encaje de ojos magistralmente sentido, »facciones grandiosas, el labio inferior algo prominente, »el movimiento de los músculos y planos de las mejillas »acentuado con gran ciencia y una expresión inefable »de grandeza y de talento, transfundida en el mármol de »la manera más feliz. La cabeza y parte de la espalda descansan sobre dos almohadas, ricamente borda-

»das, que ceden suavemente á su peso; una tercera al»mohada cede á la presión de los pies, que descubren la »parte inferior del arnés de guerra. Lleva el Rey sobre la »armadura, no el collar de la orden de San Jorge de »Alfama, como algunos han creído, sino simplemente »una medalla en que está representado el santo príncipe »de Capadocia, Perseo de la leyenda cristiana y antiguo »patrono de la corona de Aragón en su hazaña con el »espantable dragón infernal. A los pies del difunto mo»narca está tendido un león.

»La figura de la reina Isabel tiene el rostro ligera»mente movido hacia su hombro izquierdo, y presen»ta gran semejanza con la estatua de madera estofada »que se tiene por retrato auténtico de la excelsa señora, »y se conserva en la Sacristía de esta Capilla Real. Su »manto ofrece una disposición análoga á la que presenta »el de su marido, con la diferencia de que cubre también »en parte su hombro derecho y deja libre el brazo desde »el codo. El decoro exigía que no apareciese terciado »como el de los hombres. Pero el plegado de toda la ves»tidura acusa una mano menos adiestrada en la nueva »escuela del Renacimiento, por lo que creemos es parte »de lo que quedó sin concluir á la muerte de Bartolomé »Ordóñez. Puede decirse, sin excesiva severidad, que el »ropaje de la Reina es poco feliz, por lo anchuroso y duro »de sus pliegues. La postura de la persona es natural y »digna: sus manos están cruzadas una sobre otra, como »descansando del incesante obrar en buenas y gloriosas »empresas, y aparecen modeladas con delicadeza y efi»cacia. Adorna la púdica frente una corona, convertida »á fuerza de roturas en sencilla diadema; el cabello baja »en nudosas y bien repartidas masas hasta el pecho, »el cual luce la caballeresca venera de Santiago, y »cuya breve desnudez limita el escote redondo del ves»tido; las almohadas en que se reclina la mórbida espal-

»da y la cabeza, y en que descansan los pies, tienen exac»tamente la misma disposición que advertimos en las que »alivian la postura del Rey; una leona tendida al pie, »empareja con el león que acompaña al marido, y co»mo aquél parece velar su sueño. Pero no duermen: que »uno y otro han fijado ya la planta en el formidable um»bral de la eternidad, del que con loco empeño queremos »desviarnos los mortales.

»Sed omnes una manet nox
»Et calcanda semel via lethi.»

Quizá se nos tilde de demasiado ampulosos en lo relativo á Bartolomé Ordóñez, nombre que en modo alguno debe confundirse con el de *Bartolomé Ordoño*, escultor zaragozano que por los años de 1562 trabajaba, en unión de *Pedro Vilar*, en el frontis del coro de la catedral de Barcelona, habiendo recibido el encargo del Cabildo de esculpir los dos relieves del martirio de Santa Eulalia y la invención de la Cruz. Pero conviniendo en que nos hemos excedido de los límites que nos habíamos trazado, no nos arrepentimos de haberlo hecho, porque sólo así puede vengarse la memoria del insigne escultor burgalés del olvido en que por tanto tiempo se ha tenido.

Otro de los que contribuyeron en primer término á la restauración de las artes españolas, dejando impreso en sus obras el sello del neo-clasicismo, es el escultor *Felipe de Vigarny*, á quien generalmente se hace oriundo de Borgoña, por más que los documentos del archivo del colegio de San Gregorio de Valladolid afirman terminantemente, segun Ceán Bermúdez, ser natural de Burgos, inclinándose Viardot á que más bien que borgoñón debía Felipe ser flamenco.

Difícil es, á la verdad, resolver esta cuestión. La última de estas tres opiniones descártase desde luego; ignoramos en qué podrá fundarse Viardot para asentarla,

pues ninguna razón alega buena ni mala que la justifique; adivinamos, sin embargo, que debe haber nacido de una afirmación hecha por el Dr. D. Juan Cantón Salazar en la *Vida* que escribió de *Santa Casilda*. Este Doctor, al describir en su libro el famoso crucero de la Catedral de Burgos que, según la expresión de Carlos V, «como joya habia de estar en caja y cubierto con funda para que, como cosa preciosa, no se viese siempre y de ordinario, sino á deseo,» dice en efecto: «Trabajó también en ella (en la obra del crucero) y dió la traza *maese Felipe, borgoñón de nación, y uno de los tres célebres arquitectos que trajo á España el emperador Carlos V.*» Evidentemente aquí padeció una equivocación el autor de la vida de Santa Casilda, y de esta equivocación habrá nacido el que algunos crean á Vigarny flamenco. Poco nos extraña el error de Cantón Salazar, pues fácilmente pudo hacerse eco de alguna vulgar noticia: lo que nos extraña, y mucho, es que Bosarte, Madoz y Caveda, que han copiado á Cantón, y por cuyo conducto habrá llegado la noticia á Viardot, hayan dejado pasar tal error sin correctivo. Carlos V no pudo traer á España á Vigarny, por la sencilla razón de que el 7 de Septiembre de 1517 se embarcó Carlos V en Flessinga para España, llegando á las playas asturianas de Villaviciosa doce días más tarde, y haciendo su solemne entrada en Valladolid algunos días después de la muerte de Cisneros, el 18 de Noviembre del mismo año; y cuando esto sucedía, ya era Vigarny conocido en Burgos, y ya había sido trece años ántes llamado por el cardenal Cisneros para ejecutar y dirigir el retablo mayor de la catedral primada, y probablemente, cuando el Emperador pisaba el territorio español de Asturias, se hallaba Vigarny trabajando en Granada.

Descartada, pues, la opinión de que Vigarny sea flamenco, nos hallamos por una parte con la afirmación común, consagrada por cierta manera de tradición, según

la cual Felipe de Vigarny es procedente de Borgoña, y tenemos en contra los papeles del archivo vallisoletano, que le hacen natural de Burgos. Es verdad que habiendo venido Vigarny á trabajar á Valladolid desde Burgos, podía interpretarse en este sentido la última aserción, con lo cual toda contradicción desaparecía. Pero nos cuesta trabajo aceptar esta solución: 1.°, porque no había costumbre de designar á los artistas con el nombre del pueblo de que llegaban, sino del de su naturaleza; 2.°, porque el apellido *Vigarny* no tiene poco ni mucho sabor borgoñón en su estructura, pudiéndose afirmar resueltamente que, tal como lo conocemos, no vino originariamente á Castilla de dicho país; 3.°, porque en los pueblos de Castilla ó Andalucía, donde Felipe trabajó, no pudo sufrir transformación alguna su primitivo nombre gentilicio, que diera por resultado el de Vigarny, no autorizado en ningún modo por la lengua castellana; 4.°, porque donde únicamente pudo transformarse el nombre de Bourgogne ó Bourguignón en el de Vigarny (y eso con mucha dificultad, especialmente por el cambio de la labial *u* (ou) en paladial *i*) es en Cataluña ó Valencia, y no hay noticia de que Felipe haya trabajado en dichos reinos; 5.°, porque los papeles del archivo de Valladolid no dejan lugar á vacilaciones. En virtud de estas consideraciones, nos atrevemos á reclamar para España el nombre de Felipe, y, arrancando de la única afirmación digna de crédito, la de los papeles del archivo vallisoletano, y teniendo en cuenta las observaciones precedentes, no dudamos en sentar: 1.°, que Felipe pudo ser de origen borgoñón; 2.°, que alguno de sus antepasados debió establecerse en Cataluña, donde sería designado con el nombre de Vigarny, que se transmitiría á su descendencia, convirtiéndose en verdadero apellido; 3.°, que trasladada la familia por cualquier accidente á la capital de Castilla la Vieja, vería en ella la luz el ilustre Felipe, que más tarde

la había de engrandecer con sus obras. He aquí cómo puede desatarse toda duda sin desatender la aserción autorizada de los documentos del colegio de San Gregorio, ni la tradición oral, antes bien armonizándolas lógicamente á la luz de la filología y de la verdadera crítica histórica.

Enorgullécense con obras de Vigarny las más preclaras ciudades del reino, Burgos y Valladolid, Toledo y Granada, y no es extraño que tal suceda, pues como dice con razon el diligente Ceán, «antes que Berruguete vol»viese de Italia, era Vigarny el profesor de más fama que »había en España, pues restableció el buen gusto en la »escultura y arregló la simetría del cuerpo humano, »añadiéndole un tercio más á los nueve rostros de altura »que le había señalado Pomponio Gaurico, como dice »Juan de Arfe y Villafañe, y antes había afirmado Diego »de Sagredo en su libro *Medidas del Romano*, diciendo: »Pero los modernos auténticos quieren que tengan nue»ve (rostros) y un tercio. De la qual opinión es maestro »Felipe de Borgoña, singularísimo artífice en el arte »de escultura y estatuaria, varón asimismo de muchísi»ma experiencia y muy general en todas las artes mecá»nicas y liberales, y no menos muy resoluto en todas las »sciencias de arquitectura.»

Burgos, lo mismo que Toledo y Sevilla, fué durante el siglo XVI centro importantísimo de ilustración artística, sostenida y alentada por el gran número de suntuosas obras que realizaban á porfía metropolitanos y príncipes, capitulares y magnates. Su renombrada catedral, aunque comenzada en el siglo XIII, en 1221, no sólo exigía tributos de inspiración á los artistas de su tiempo, sino que, atravesando los siglos XIV y XV, ambicionaba juntar, con sus vetustas galas góticas, los nuevos arreos de la neo-clásica restauración; de este modo, si son sus cimientos de 1221, sus flechas son del 1442, su capilla del

Condestable del 1487, la sillería de su coro del 1497 y su crucero del 1567. El trazado y ejecución en parte, de este último, constituye una de las glorias más legítimas de Vigarny; mucho antes, sin embargo, de que se le llamase para este fin, y en los mismos comienzos del siglo XVI, lograba Felipe altísima reputación en su ciudad natal cuando el eminente cardenal Ximénez de Cisneros le eligió para trabajar y dirigir el retablo mayor de la catedral primada, apresurándose el insigne maestro á satisfacer sus deseos, ejecutando en 1502 cuatro *historias* de la vida de Jesucristo y su Madre, pintadas y estofadas por Juan de Borgoña y Fernando del Rincón, haciendo los retratos del Cardenal y del ilustre Antonio de Nebrija, y vigilando los trabajos de *Antonio de Frias*, *Sebastián de Almonacid*, *Diego* y *Miguel Copín*, y demás artistas que tomaron parte en la suntuosa fábrica hasta dejarla concluída.

Son también obras de Felipe: el retablo mayor de la Real capilla de Granada; las esculturas de alabastro del de la Descensión de Nuestra Señora de la catedral Toledana, tasadas por Covarrubias, Almonacid y Juan de Borgoña en 185.160 maravedises; la traza del retablo mayor de la capilla de Reyes Nuevos, en que trabajaron *Diego de Egas*, *Melchor de Salmerón*, *Jorge Contreras* y otros; la traza y diseño de los machones y esculturas de los nichos de la cúpula del crucero de la catedral de Burgos, y, en fin, la sillería del coro de la catedral primada, que ejecutó en compañía de Berruguete, y la cual había ya empezado el maestro Rodrigo, representando en las sillas bajas la conquista de Granada, obra estimable en el estilo de Lucas de Holanda; trabajos de empeño todos ellos, y ejecutado el último en concurrencia primero, y en compañía después, del Miguel Angel español, á cuyas obras del retablo de San Benito el Real de Valladolid se había atrevido á poner reparos, acaso solici-

tado por la Comunidad ó por Andrés de Nájera, ó acaso por poco piadosa rivalidad. No hay que decir cómo Felipe de Vigarny sabría responder á lo que de él exigían su reputación y los principios de la escuela en que militaba.

Prescindiendo de la sillería de coro de la catedral de Toledo, de la que nos ocuparemos con la debida detención cuando de Berruguete tratemos, son dignos de especial mención los relieves del *Vencimiento* y *Conversión* de los moros, que en la Real capilla de Granada se le atribuyen; la famosísima obra del crucero y las esculturas del ábside de la catedral de Burgos; el relieve de alabastro del retablo de la Descensión citado, que representa la bajada de la Madre de Jesús á la catedral primada, donde todavía se enseña la piedra en que, según piadosa tradición, puso los pies la Virgen para oir la primera misa que en el templo se decía, y regalar á San Ildefonso la casulla; así como también el medallón ovalado que contiene el retrato del debelador de Orán, y que por su parecido y diligente ejecución ha venido á servir de tipo y norma á todos los posteriores retratos del enérgico regente de Castilla, según el erudito D. Valentín Carderera manifiesta en su *Iconografía Española*; y en fin, las estatuitas y grandes relieves del respaldo oriental de la catedral de Toledo, especialmente los de *Jesucristo con la Cruz á cuestas*, la *Crucifixión* y la *Resurrección*, mirados por Passavant como las obras maestras de Felipe, y de las que dice que deben ser de las tempranas del insigne escultor burgalés, «pues tienen algo de la Edad media, »lo mismo que las de Granada, siendo todavía muy ca»racterísticos la expresión de las cabezas y el movimien»to de las figuras.» Felipe de Vigarny, nacido en el siglo XV, é iluminando con los resplandores de sus obras la mitad del XVI (murió en 1543), ejerció grande y decisiva influencia en sus contemporáneos, contribuyendo en no

pequeña parte al triunfo del Renacimiento en la Península.

§ 5.º—Los escultores de la primera mitad del siglo XVI.

Sepulcro del condestable de Castilla D. Pedro Hernández de Velasco y su esposa.—Su filiación artística y juicio crítico.—Sepulcro del Adelantado mayor de Andalucía D. Pedro Henríquez.—Su descripción por D. Valentín Carderera.—Sepulcro de Doña Catalina de Rivera.—Los escultores de la primera mitad del siglo XVI y sus principales obras.—Figuras más salientes de este cuadro histórico.

A la misma época que las obras de Torrigiano y de Ordóñez corresponden tres notables sepulcros, de anónimo autor el uno y de escultores conocidos los otros dos, existentes en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos aquél, y en la capilla Capitular del monasterio de Santa María de las Cuevas, extramuros de Sevilla éstos, trasladados después á la iglesia de la Universidad hispalense. Todos son de mármol de Carrara; el primero contiene las estatuas del primer condestable de Castilla D. Pedro Hernández de Velasco, fallecido el año de 1492, el mismo de la toma de Granada, y su esposa; el segundo la de D. Pedro Henríquez, señor de Tarifa y adelantado mayor de Andalucía, y el tercero la de Doña Catalina de Rivera.

El sepulcro de D. Pedro Hernández de Velasco y su mujer Doña Mencía, constituye uno de los mejores adornos de la capilla del Condestable, por ellos fundada, «la joya de la catedral de Burgos,» como con justicia la llama en su *Manual del viajero* D. Rafael Monje. Nada más adecuado á la soberbia capilla, florón riquísimo engastado en la artística corona de la catedral burgalesa, con sus airosas formas, sus bordadas ventanas orladas de conopios y sus elegantes remates exteriores, que el sun-

tuoso mausoleo de sus poderosos fundadores, el primer Condestable de Castilla y la condesa de Haro, de casi regia estirpe. «En medio del pavimento—dice D. Valentín »Carderera describiéndole,—dos bultos blancos como la »nieve, que representan á los ilustres consortes, atraen »las miradas del observador, sin que por eso la escultura »pueda presentarse como una obra de extraordinaria »perfección. Cuando estos bultos se labraron, florecían en »España muchos y distinguidos escultores con cuyas »obras, que pueden contemplarse en aquella misma ca»tedral, no admiten comparación las indicadas estatuas, »debidas á artistas italianos según las memorias de los »duques de Frías.» El autor de la *Iconografía Española*, reconociendo que los adornos del monumento son dignos del cincel de Cellini por sus primores, estando harto distante de su galanura y delicadeza la violencia y poca gracia con que los hinchados pliegues del ropón descienden, no puede menos de confesar, al estudiar el conjunto de la estatua, que su autor, ó se limitó á trasladar al mármol la figura del Condestable, en cuyo caso es disculpable su trabajo, ó de lo contrario hizo una estatua pesada por sus poco bellas proporciones: algo nos inclinamos á lo primero; pero si en la hinchada disposición del plegado se repara, no puede eximirse de toda culpa, en el mal efecto que la figura produce, al escultor que la labró.

El sepulcro de D. Pedro Henríquez, adelantado mayor de Andalucía, es obra de *Antonio María Abril*, quien, según D. Valentín Carderera, lo esculpió por orden del hijo mayor del Adelantado, quinto conde de los Molares, terminándole, según parece, en Génova en 1520, el año mismo de la muerte del insigne Ordóñez. La obra está firmada de esta suerte: *Antonius Maria de Aprili de Charona hoc opus faciebat in Janua.* He aquí cómo describe esta obra el autor citado: «Apoyado en un bello »basamento se eleva un cuerpo de arquitectura de orden

»compósito, formado por cuatro pilastras y otras tantas »columnas que sostienen el cornisamento, cuajado como »todo de ricos y elegantes adornos. Sobre la cornisa hay »un grupo de excelente escultura, terminando el monu»mento con un frontón de excelente traza. El fondo del »arco central y otros espacios, están enriquecidos con »bajo-relieves que representan la Pasión del Salvador; »en los intercolumnios hay pequeñas estatuas de santos, »exquisitamente labrados en el sabio y grandioso estilo »de Montorsoli ó Sansovino. En el centro de este rico »monumento está la urna sepulcral, decorada con guir»naldas que sostienen tres quimeras; en ellas, y sobre un »rico paño guarnecido de franjas y galones, descansa la »estatua yacente del Adelantado. La cabeza, de aspecto »venerable, así como las manos, labrada con grandiosi»dad y maestría, lleva el yelmo con la celada levantada. »La armadura llama la atención por la propiedad con »que representa la usada en aquella época, de modo que »hace presumir que el estatuario que ejecutó la obra en »el reinado de Carlos V, tuvo á la vista acaso la misma »armadura del Adelantado, ó por lo menos otra de su »tiempo. En los guarda-brazos hay una pieza exagonal y »puntiaguda que guarnece los hombros y conserva la »bufeta ó pieza que se sobrepone al hombro, así como el »bajo-peto triangular, que sube en punta desde el bajo»vientre hasta el pecho. De la falda, dividida en cinco »hojas ó segmentos, desciende la escarcela, y por debajo »la corta loriga de malla, que sólo llega á las esquinelas »de las piernas. Apoya los pies, defendidos por los escar»pes, sobre un león, y sostiene con ambas manos la es»pada, que pudiera llamarse más bien montante por su »extremada longitud.» Hay en esta sepultura más unidad entre las varias partes que la constituyen, estatua, urna y arco con sus adornos respectivos, que en la del Condestable de la catedral de Burgos.

El último de los tres sepulcros citados, ejecutado en Génova como el anterior, es obra de *Pace Gazin* según la firma dice *(opus Pace Gazin faciebat in Janua)*, y contiene la marmórea estatua de Doña Catalina de Rivera. Es de estilo plateresco y la adornan profusión de figuritas y arabescos, un relieve con el *Nacimiento de Jesucristo* en el neto semicircular del muro, columnitas y pilastras, y seis estatuitas de santos y otros ornatos diversos. El todo, como dice Passavant, es algo recargado, pero muy hermosamente ejecutado en el gusto lombardo.

Sin lograr el alto puesto que alcanzaron en sus obras inmortales los Siloes y Vigarnys, Ordóñez y Torrigianos, merecen honrosísima mención muchos de los escultores que ilustraron con sus producciones el siglo en que vivieron, teniendo la suerte de que sus nombres se hayan transmitido hasta nosotros, á través de las vicisitudes de los tiempos, para que les rindamos el tributo de nuestra gratitud y nuestros respetos. Cuéntanse entre ellos, *Andrés de Zamora*, *Bartolomé Aguilar*, *Hernando de Sahagún*, *Gutierre de Cárdenas y Pedro Izquierdo*, que trabajaron de 1517 á 1520 en la ornamentación del Paraninfo de la Universidad complutense, admirando el partido que supieron sacar (proscrita toda figura animada hasta el punto de dejar tan sólo las esfinges del friso) de las líneas rectas y curvas, empleadas en follajes y cruces, escudos y lazos, que campean en el entablamento, tímpanos y frisos.

Añádense á éstos los escultores en sus varios ramos, de la catedral de Sevilla: *Fernando Prieto* y *Fr. Francisco de Salamanca*, notables rejeros, especialmente el último, que labró en 1518, acompañado de *Juan Yepes* y el maestro *Esteban*, la reja principal de estilo plateresco, concluída por *Idrobo* en 1523; *Juan Millán*, hijo y discípulo de Pedro, que ejecutó en 1520 las estatuas de tamaño natural, *Cristo á la columna* y la *Virgen* y

San Pedro llorando, de la capilla de Santiago, y la de *Jesús resucitado* con *Cristo difunto*, debajo de la capilla de San Laureano, todas de estilo gótico; *Bartolomé López*, que en 1522 ejecutó caprichosos adornos en yeso para la puerta del Perdón, de pronunciado sabor morisco, por el estilo de los de la Alhambra y los de las casas del Repartimiento; el maestro *Bartolomé*, que en 1523 pasó de Jaén á Sevilla é hizo trazas para la reja de la capilla mayor; *Jerónimo Fernández*, escultor sevillano, á quien Zúñiga atribuye las estatuas y relieves en barro cocido de los frontispicios de las puertas laterales y orientales de la catedral; *Gonzalo de Rojas*, que por el año 1522 comenzó el lujoso decorado del respaldo del presbiterio; *Nicolás de León*, autor de los adornos para las portadas de las capillas de San Gregorio y Nuestra Señora de la Estrella, y de varias estatuas de alabastro, y padre de *Martín León*, que ejecutó en 1554, al gusto gótico todavía, la estatua de alabastro de San Gregorio para la puerta de su capilla, como en 1548 las hacía el celebrado *Lope Marín* en barro para las portadas de la catedral; el famoso maestro mayor *Diego Riaño*, preferido por el cabildo en el concurso de 1530, á Sebastián y Diego Rodríguez, y á Francisco Limpias, para las trazas de la sacristía mayor, la de los cálices y la sala capitular, cuyo modelo en yeso se encargó de hacer, muerto Riaño en 1533, *Martín de Gainza*, quien concluyó las tres obras, de estilo neo-clásico la tercera, gótico la segunda y plateresco la primera, enriquecida con medallas y adornos de *Danver* y con las puertas cuajadas de relieves, lo mismo que la cajonería de *Guillén* y *Pedro García*, de exquisito gusto y excelente composición; los que trabajaron las marquesinas, repisas, estatuas y relieves del adorno de la capilla mayor, dirigido en 1522 por *Francisco de Rojas*; *Juan Marín*, *Diego Pesquera* y *Juan de Cabrera*, cuyas estatuas se distinguen por lo correcto del dibujo, y la expresión y la franqueza de los

paños, aunque resintiéndose todavía de la sequedad gótica y participando del estilo de Lucas de Holanda; el maestro *Caron*, discípulo de Moya, *Garabito*, *Anjares*, *Astiaso* y *Juan Picardo*, adornistas de la Capilla Real; *Lorenzo de Vao* y *Campos*, autores de las notables estatuas de reyes del arco de la misma, hechas por diseños del pintor Campaña en 1554 y 1555, al tiempo que *Pedro de Ocampo* trazaba el retablo mayor del Sagrario antiguo.

Deben contarse también en la misma línea que los anteriores, aparte de los más arriba citados en otros artículos, los que trabajaban en hermosear con hábiles cinceles la catedral primada: el citado *Sebastián de Almonacid*, á quien D. Valentín Carderera supone autor de los magníficos enterramientos y esculturas de alabastro del marqués de Villena y su primera esposa en el monasterio del Parral de Segovia; el maestro *Olarte*, que en 1523 ejecutó al gusto gótico en barro cocido las estatuas de *Cristo abrazado á la Cruz* y *San Pedro á sus pies*, de la capilla de la torre toledana, dirigida por Covarrubias, donde lucieron su destreza é ingenio *Juan de Arévalo*, *Martín de Inarra* y *Leonardo Aleas*, autores de los escudos imperial, del cardenal Tavera y de D. Diego López; *Juan de Cantala*, *Luis de Borgoña*, *Pedro Francés*, *Pedro de Salamanca Arteaga*, *Pierres*, *Gregorio de Vigarny* (hermano de Felipe, con quien había trabajado en Burgos, Granada, Valladolid y Toledo, confundiéndose las obras de ambos) autor de las seis estatuitas de piedra del Regachuelo, de la medalla grande del crucero de los Leones, representando *La coronación de la Virgen*, de la medalla circular de Santa Leocadia, y de la que representa á *La Virgen poniendo la casulla á San Ildefonso*, detrás de la silla arzobispal; *Melchor de Salmerón*, encargado con *Diego de Egas* por Covarrubias del adorno y escultura de la capilla de los Reyes Nuevos, y posteriormente de los adornos de las paredes del crucero del ór-

gano con *Bernardino Bonifacio*, *Aleas Guillén*, *Esteban* y *Xamete*, que hizo los remates ó candelabros de la portada de la capilla de la Torre, y mucho más conocido por la magnífica y ostentosa portada del claustro de la catedral de Cuenca, trabajada por los años de 1546 á 1550, y uno de los mejores modelos del estilo plateresco por sus multiplicados y caprichosos adornos de buen gusto; *Aleas Velasco*, los *Copín*, *Lebín* y *Cantala*, que ejecutaron las famosísimas puertas de bronce de la fachada de los Leones, cuajadas de lindísimos relieves, cubiertas en 1564 por *Villalpando* y *Díaz del Corral; Juan de Tobar*, uno de los que esculpieron los adornos de la pared del reló; *Pedro de Plasencia*, que trabajó con *Diego de Llanos* la custodia de madera inventada por *Juan Petit; Pedro López de Tejeda*, autor de una mediana estatua de la Virgen de la Estrella, para la capilla de su nombre; *Alvaro de Monegro*, encargado por el insigne Covarrubias del adorno exterior de la capilla de los Reyes Nuevos; *Jorge Cano* y *Juan de Borgoña*, autores de los sepulcros de D. Juan I y Doña Leonor, y de D. Juan II respectivamente de dicha capilla; el maestro *Domingo*, autor de la reja de la capilla de los Reyes Viejos; *Gregorio Pardo*, aventajado discípulo de la escuela italiana, autor de la cajonería de la antesala capitular de invierno, atribuída por Ponz á Berruguete, y cuyos cajones se hallan divididos por seis pilastras dóricas con medallitas, niños y molduras en los intermedios y figuras alegóricas y escudos en los pedestales y cornisas, todo de excelente dibujo y composición; *Juan Manzano*, *Andrés Hernández*, *Juan Bautista*, *Toribio Rodríguez* y *Pedro Martínez de Castañeda*, autor del retablo de San Juan Bautista, acreditado por la escultura de la puerta que da al claustro, hecha entre 1564 y 1569, adjudicada por Ponz y Palomino á Berruguete, lo que prueba su innegable mérito, y más notable todavía por el retablo mayor de la iglesia

parroquial de la villa de Sonseca, en el arzobispado de Toledo.

También han llegado hasta nosotros, mereciendo honrosa citación en este lugar, los nombres de *Gabriel Joli*, de origen francés y aprovechado discípulo de la escuela florentina, autor del retablo mayor de la catedral turolense, que contiene doce bajo-relieves con asuntos del Nuevo Testamento, la *Asunción* en el centro, un *Crucifijo* en el remate y treinta estatuas en sus nichos, habiendo trabajado posteriormente el retablo mayor de la parroquial de San Pedro de la misma ciudad, que consta de cinco cuerpos, con columnas llenas de labores, medios relieves en los intercolumnios y estatuas numerosas en los nichos, y el de la iglesia de Cella, en el obispado de Teruel, por el mismo estilo, todo trabajado con diligente esmero, siendo recomendable en las figuras lo gracioso de los movimientos, la gran inteligencia del desnudo y la naturalidad de los paños y pliegues, no pudiendo decir otro tanto de los adornos empleados por Joli, que murió en Teruel en 1538; *Juan Nolano*, á quien hallamos en 1523 trabajando en Cataluña; el maestro *Antonio Flórez*, que esculpió, por encargo del canónigo D. Gómez Carrillo de Albornoz, el retablo mayor y el de la Piedad de la capilla de los Albornoces de la catedral de Cuenca, concurriendo en 1538 con otros profesores á la tasación de la iglesia y convento de San Pablo de Cuenca, que acababan de ejecutar *Pedro* y *Juan Albiz; Juan Francés*, autor de las rejas del coro y de la capilla mayor de la catedral abulense y de otras del mismo género de la catedral primada *en el vestuario*, de la capilla mayor en San Justo y Pastor, en Alcalá de Henares, y de la capilla mayor y coro de la catedral de Osma; *Luis Giraldo* y *Juan de Res*, que en 1531 trabajaron en el trascoro de la catedral de Avila los notables relieves, estatuas y adornos que le decoran, mereciendo especial recomenda-

ción los de *La Adoración de los Reyes*, *La Presentación en el templo*, y, sobre todo, el magnífico de *La Degollación de los Inocentes*, lleno de expresión y ejecutado con magistral cincel, así como los *Profetas* y *Patriarcas* del cornisamento; *Cornielis ó Cornualis de Holanda*, autor en 1536-48 de la bien labrada sillería del coro de la misma catedral, comenzada en 1527 por *Juan Rodrigo*, y digna de loa por sus buenas estatuas y delicados adornos, no menos que los dos retablos de alabastro de San Segundo y Santa Catalina, para los cuales se traían en 1525 los materiales necesarios á *Andrés Sánchez*, autor probablemente de los mismos.

Pertenecen, en fin, al periodo que venimos historiando, los escultores *Guiot de Beogrant*, autor con *Juan*, su hermano y discípulo, del retablo de la iglesia de Santiago en Bilbao, ejecutado en 1533 con notable inteligencia de los buenos principios del clasicismo renaciente; el celebrado *Gallego*, que ejecutó por los años 1532 á 1546 los sepulcros regios del claustro conventual de Santa María de Nájera; el conocido *Cristóbal Andino*, rejero y arquitecto, hijo de Pedro, el que trabajó en Sevilla, que hizo en 1520 la reja de la capilla mayor de la catedral Palentina, y en 1523 la famosa de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, haciendo trazas para el púlpito y rejas de la capilla mayor y coro de la catedral primada, en concurrencia con *Fernando Brabo*, su suegro *Francisco de Villalpando*, autor de los púlpitos de bronce dorados á fuego, atribuídos á Berruguete por Ponz, y *Domingo de Céspedes*, cuyos diseños fueron preferidos por Covarrubias y el cardenal Tavera, mereciendo, no obstante, Andino, cuyo cuerpo yace en suntuoso sepulcro en la parroquial de San Cosme en Burgos, los elogios de Sagredo por su estudio de las medidas y proporciones del antiguo; *Esteban de Obray*, en fin, que con *Juan Moreto* y *Nicolás Lobato*, trabajó de 1542 á

1548 la sillería del coro de la catedral del Pilar de Zaragoza, con buenos relieves de la vida de Jesucristo.

Hay en este interesante y nutrido cuadro algunas figuras que merecen resaltar por su mérito relevante en primer término: *Diego Riaño*, con su fecunda imaginación y flexibles talentos, que así le sugieren graciosa fábrica plateresca como severa construcción greco-romana ó atrevida creación gótica, reflejo fiel del eclecticismo de aquella época, que así levantaba las catedrales de Salamanca y Segovia como el palacio de Carlos V en Granada y el monasterio de San Lorenzo en el Escorial; *Luis Giraldo* y *Juan de Res*, con los magníficos relieves del trascoro de la catedral de Avila, en que el arte escultórico se ostenta atrevido y lleno de vida, pudiéndose tan sólo criticar cierta falta de proporción en algunas figuras, como resabios de gótica escuela; el celebrado *Guillén*, á quien no se ha de confundir con el autor de las estatuas de Garci-Fernández Manrique y su esposa, con sus primorosas tallas de las puertas y cajonería de la sacristía mayor (1) de la catedral hispalense, trazada por

(1) «Cada puerta ú hoja—dice Ceán describiéndolas,—contiene »un trozo de arquitectura de la que llaman plateresca, y en el zó»calo hay dos Evangelistas sentados y otros dos en lo alto del fron»tispicio, todos de bajo-relieve, como lo son San Leandro y San »Isidoro en el lugar principal de la hoja del lado derecho, y las San»tas Justa y Rufina en la del izquierdo. En el medio punto que cie»rra el arco de esta puerta hay otro bajo-relieve que representa la »muerte de Abel, todo en madera de alerce, como lo son los cajo»nes. Ocupan éstos el ancho de los arcos del crucero, y son uni»formes en la arquitectura. En el medio de cada uno hay un cuerpo »con columnas, con los cuatro Evangelistas en el lado del Evange»lio y con los cuatro Doctores en el de la Epístola, todos de relieve, »y en los extremos de cada cajón estatuitas de Profetas, colocadas »entre columnas. Es admirable el adorno de estos grandes muebles, »según el buen gusto de los grutescos, con figuritas desnudas, ni»ños, bichas y otras mil cosas, ejecutadas con mucha inteligencia de

Riaño; *Xamete*, con su suntuosa portada del claustro de la catedral de Cuenca, modelo, como las obras de Guillén, de estilo plateresco; en fin, el famoso *Francisco de Villalpando*, con sus rejas y púlpitos de la catedral primada, sus puertas de bronce de la fachada de los Leones, atribuídas equivocadamente á Berruguete por Ponz, su trazado del retablo mayor de la capilla del Obispo en la parroquia de San Andrés de Madrid, su suntuosa escalera del alcázar de Toledo y su traducción ilustrada de los libros III y IV de la obra de arquitectura de Sebastián Serlio, son las figuras más sobresalientes, con *Andino* y *Martínez de Castañeda*, del cuadro que acabamos de trazar.

A todos estos nombres de escultores más ó menos ilustres, debiéramos agregar, para completar el cuadro que nos hemos propuesto trazar, la multitud de obras anónimas que por todos los ámbitos de la Península existen, lo mismo en riquísimas fachadas que en suntuosos retablos, igual en fastuosos sepulcros que en primorosos claustros; tarea semejante, sin embargo, ensancharía de tal modo los límites de nuestro trabajo, que las no ya pequeñas proporciones que reviste resultarían con exceso desmedidas, razón por la cual renunciamos á acometer tamaña empresa, poniendo coto á nuestras aspiraciones y deseos.

»la anatomía, y concluídas con suma prolijidad, y por la semejanza »de formas y de dibujo se puede atribuir á Guillén el sitial ó reclina»torio de la silla del Arzobispo, que está en el coro de la misma »iglesia.»

ARTÍCULO II.

BERRUGUETE Y BECERRA.

§ 1.º—Alonso Berruguete.

Biografía de Alonso Berruguete.—Su nacimiento.—Su educación.—Berruguete en Florencia.—Progresos de Berruguete en Italia.—Su regreso á España.—Berruguete y Damián Forment.—El retablo de San Benito el Real.—Curiosos incidentes de la historia de esta obra.—Berruguete en la Alhambra.—El sepulcro de Fray Alonso de Búrgos.—El Colegio del Arzobispo de Salamanca.—La sillería de coro de la catedral primada.—Sepulcro del cardenal Tavera.—Obras atribuídas á Berruguete.—Imposibilidad de que todas le pertenezcan.—Berruguete y el arte español.—El ideal estético.—Elementos que le integran.—Sus combinaciones.—Berruguete y el Renacimiento.—La armonía del ideal clásico y del ideal cristiano realizada por Berruguete es incompleta.—Gérmenes de corrupción contenidos en las obras de Berruguete.—Los discípulos de Berruguete.

Hémonos internado en el artículo anterior por el revuelto y fecundo siglo XVI hasta llegar á su centro, y hora es ya de que, volviendo los ojos hacia atrás, sigamos la esplendorosa estela, á su paso dejada, por el genio escultórico más grande de la Península Ibérica, cuyos resplandores iluminan los dos segundos quintos de la décimasexta centuria, reflejándose en los ámbitos todos de la patria. Más de una vez se ha deslizado en el papel su nombre, y no es posible diferir más el pronunciarlo rodeándole de sus obras, pedestal de su gloria y corona á la vez de su triunfal carrera. ¿Quién no tiene ya en los labios, el nombre inmortal del insigne Alonso Berruguete, el Miguel Angel español?

Enorgullécese el pueblo de Paredes de Nava de haber sido patria del insigne escultor castellano, nacido en 1481. Fueron sus padres Pedro Berruguete, distingui-

do pintor del rey D. Felipe el Hermoso, mantenedor de la Escuela italiana, como buen discípulo del Perugino, y Elvira González, hija del *noble y rico* (por tales calificativos era designado) D. Alonso González. Era nuestro Alonso el cuarto descendiente de Pedro, y su padre, amante apasionado del arte y admirador de los progresos que en Italia por entonces hacía, envióle á la noble ciudad de los Médicis (1), después de haber despertado sus aficiones é instinto artístico, para desarrollar las naturales dotes que el cielo prodigiosamente le otorgara.

El año de 1503 pisó el gran Berruguete las calles de Florencia, henchido el corazón de entusiasmo y el alma de nobles aspiraciones. Llegaba presisamente en el momento en que la ilustre Academia florentina estaba en todo su esplendoroso apogeo: Miguel Angel, Leonardo de Vinci y Rafael la ilustraban con sus obras y consejos: el Buonarrota había ya esculpido su famoso *David* en el trozo de mármol cobardemente abandonado por Simón de Fiésole, y ante el cual habían retrocedido Contrucci y Vinci; Baccio Bandinelli, Zachi de Volterra, Sansovino, Cellini y otros cien artistas menos ilustres, frecuentaban las aulas de la Academia florentina con noble empeño y afán de gloria. Sobre todos descollaba á inmensa distancia, como sol rodeado de sus planetas, la arrogante figura de Miguel Angel; era el más original, el más espontáneo, el más atrevido de aquella insigne pléyade; sus estudios habían sido profundos y su genio creador era grande; no había dificultad que no venciera, ni obstáculo que le intimidara; señoreaba como monarca absoluto los dominios todos del arte, llevando á todas partes su poderosa personalidad é imponiéndose irresistiblemente

(1) Ceán Bermúdez dice que marchó Alonso á Italia después de la muerte de su padre; pero es una inexactitud, por cuanto que su padre vivía en 1504 por lo menos, en que pintaba el cuadro de la catedral de Palencia.

por la fuerza misma de su genio. Rafael mismo, el divino Rafael, sucumbió á su atracción. ¿Qué había de hacer aquella juventud que de Italia y España corría á las orillas del Arno á beber las enseñanzas de la Escuela florentina? Lo que hizo Berruguete; alistarse con resolución y entusiasmo bajo las banderas del Buonarrota, cifrando sus aspiraciones en seguir las huellas del coloso.

Rápida fué la carrera del laborioso discípulo español de la escuela florentina; llegado en 1503 á Italia, hallámosle ya ocupado en copiar el celebérrimo cartón, dibujado por Miguel Angel en competencia con Vinci, de *La guerra de Pisa*, considerado como canon del dibujo, donde habían ya estudiado figuras y proporciones Rodolfo y Ghirlandajo, Aristóteles de San Galo y Granaccio, Baccio Bandinelli y Rafael de Urbino, y en 1504 marcha á Roma en compañía de su maestro, llamado por Julio II para trabajar en el Vaticano, haciendo allí tales progresos ayudando á Miguel Angel, que no vaciló en tomar parte en la especie de concurso abierto por el Bramante, arquitecto del Vaticano, con el objeto de vaciar en bronce nada menos que el grupo del Laocoonte, para lo cual presentó, así como Jacobo Sansovino, Zacarías Zacchi de Volterra y el Vecchio de Bolonia, un modelo de cera, siendo preferido por Rafael el de Sansovino.

En aquel tiempo y en aquella escuela á que daba tono Miguel Angel, todos los escultores eran pintores á la vez, y aun arquitectos como el maestro; y se comprende que así fuera, dado que pintores, arquitectos y escultores comenzaban por cimentar su educación con el profundo estudio del dibujo. Berruguete, vuelto de Roma á Florencia, dejó el cincel y el barro por los pinceles y la paleta, y se puso á continuar el cuadro que Fra Filipo Lippi había empezado para el altar mayor de las monjas de San Jerónimo, interrumpido por su muerte, y algún tiempo después abandonó la opulenta ciudad de Floren-

cia, restituyéndose á su patria, «rico de conocimientos y de práctica,» como dice Ceán Bermúdez, el año de 1520.

Empeñada era por entonces la lucha entre la agonizante escuela gótica y la neo-clásica, aunque desigual el número de los contendientes; inspirábanse en aquélla casi todos los artistas de Sevilla, no pocos de los de Toledo, los de Aragón y Cataluña y la mayoría de los castellanos; buscaban inspiración en el estudio del antiguo, ó en los principios importados de Italia, algunos artistas de valer, Gil de Siloe, Bartolomé Ordóñez, Felipe de Vigarny, Tudelilla, los italianos Florentín y Torrigiano y algún otro de menor talla; Berruguete vino á echar en la balanza el peso enorme de su genio y habilidad, decidiendo el triunfo á favor del clasicismo. Llegaba de Florencia á Zaragoza, donde se detuvo algún tiempo, ejecutando el retablo y sepulcro del vice-canciller de Aragón, D. Antonio Agustín, precisamente en los momentos en que Damián Forment, que acababa de hacer el retablo mayor de la catedral zaragozana del Pilar, se hallaba ejecutando en Huesca el mayor de su catedral. Forment tenía lleno con su nombre el reino de Aragón, y Berruguete quiso conocer al celebrado artista, á cuyo efecto marchó á Huesca. Grande fué su asombro al contemplar los trabajos de Forment, ajustados en un todo al amanerado goticismo, en un tiempo en que los artistas florentinos habían logrado ya tocar la meta del ideal del Renacimiento; Berruguete infundió el fecundante aliento de las enseñanzas de que venía empapado en el espíritu del renombrado retablista, y no tardó éste en afiliarse á la nueva escuela, si bien, falto de modelos y tardíos sus estudios, no logró, ni era posible tampoco, elevarse á la altura de aquel apóstol del Renacimiento que le predicaba la buena nueva. Buena prueba, sin embargo, de la influencia ejercida por Berruguete, es la diferencia que existe entre el retablo de la catedral oscense y el de la

zaragozana del Pilar, notada por Jusepe Martínez, que juzga no fué en ella inferior á Berruguete «en el dibujo, simetría, anatomía, composición y gala de historiado,» diciendo que «se excedía á sí mismo en cuanto á lo acabado y obrado de alabastro,» á lo cual asiente el erudito D. Valentín Carderera, que afirma ser dicho retablo «una maravilla del arte y superior á cuantos hay en Es»paña labrados en piedra ó alabastro.»

Restituído nuestro Alonso á Castilla, distinguióle con señales de gran estimación el emperador Carlos V, nombrándole su pintor y escultor de cámara, encargándole varias obras para el Real Alcázar de Madrid, y haciéndole más tarde su ayuda de cámara. En 1526 le encontramos otorgando en Valladolid escritura para hacer el retablo de San Benito el Real, concluído en 1532 y una de las obras que más crédito le dieron. Comprometíase Berruguete por este contrato á trabajar él mismo cuando menos las cabezas y manos de las figuras, que en verdad, aun cuando no supiéramos positiva y auténticamente por esta cláusula, ser suyas, no vacilaríamos en atribuírselas: tal es la soberbia actitud de aquellas cabezas, el escrupuloso acabado de aquellas extremidades y aquel movimiento del plegado, y aquellas barbas, y aquel estudio anatómico, y aquella vigorosa musculatura, y aquella acentuada expresión de nobleza y grandiosidad que caracterizan la personalidad artística del hijo de Paredes de Nava. No todas las imágenes y estatuas son, sin embargo, dignas de los mismos elogios; su ejecución es bastante desigual, y hay algunas, como el *San Benito* del coronamiento, que con seguridad no es suya; no debe extrañarse esta desigualdad, debida, sin duda, á los muchos disgustos que esta obra le ocasionó por sus disputas con la Comunidad.

La tasación del retablo de San Benito dió lugar á curiosos incidentes, no despreciables para la historia del

arte patrio, porque descubren la lucha entre los dos estilos, gótico y renaciente, y nos revelan ciertos nombres de escultores, sin duda distinguidos, que de otro modo permanecerían ignorados: tal es el de *Andrés de Nájera*, vecino de Santo Domingo de la Calzada (el mismo Andrés nombrado como persona diferente por Ceán Bermúdez, que en 1495 ejecutó con el maestro *Nicolás* la sillería del coro de Santa María de Nájera con suma prolijidad por el gusto gótico, cuyo verdadero nombre es *Andrés de San Juan*, siendo Nájera tomado del pueblo de su naturaleza), á quien escribió primeramente Berruguete nombrándole tasador por su parte, no sin decirle que había pensado nombrar á Diego de Siloe, pero que al cabo se presentó nombrado por el Real monasterio; tal es, también, *Julio Aquiles*, ó Julio Romano, designado últimamente por Berruguete, después de su desistimiento de elegir á Siloe y á Andrés de Nájera. No habiéndose convenido ambas partes en la tasación, fué elegido, por último, tercero en discordia, por el Corregidor de Valladolid, el famoso Felipe de Vigarny, justipreciando el trabajo ejecutado en la cantidad de 4.400 ducados, á lo que las partes tuvieron que conformarse.

Pero si fué relativamente fácil convenirse en el precio, no lo era tanto que Berruguete se resignase á introducir en su obra las reformas que Andrés de Nájera ó de San Juan, de acuerdo con Vigarny, exigía se hiciesen extralimitándose de su comisión. Pedían dichos tasadores nada menos que lo siguiente: «*Que se haga* (en la custodia) *en* »*cada uno de sus ochavos que es entre pilar y pilar un* »*respaldito de nogal, el cual esté asemblado en el dicho* »*ochavo, que haya en él una miaja de media talla con su* »*venera, y por repisa un serafinico, y atraviese una mol-*»*dura del cóculo de un pilar al otro, según que está fe-*»*cho en el dicho cóculo, etc.; Otro sí: que todas las historias* »*de bulto y media talla que están hechas se quiten y se ha-*

»gan en sus caxas del hondo que fuesen menester, y sean »tan anchas que alcancen de pilar á pilar para que el »pilar cubra la puerta de ellas, etc.» Es decir, que Andrés de Nájera, afiliado á la escuela gótica, y, como hombre de edad, enemigo de toda innovación, por lo cual sin duda reñiría con Berruguete hasta el punto de que, habiéndole éste escrito sin conocerle, para nombrarle su tasador, llega á ser elegido por el partido contrario de la Comunidad, y Felipe de Vigarny, rival celoso de Berruguete, venciendo la oposición de Julio Aquiles, últimamente nombrado por Alonso, probablemente porque no habría otro de más talla de quien echar mano en Valladolid, se proponían hacer renegar al discípulo de Miguel Angel del estilo á que estaba afiliado, obligándole á trabajar según las reglas de la escuela gótica, y ajustándose á la distribución y principios de la arquitectura ojival. Desde luego se comprenderá que Berruguete no podía apostatar de tal modo de su credo artístico; así lo pensarían los tasadores cuando en un *otro sí*, decían: *«y porque en la enmienda de estas »dichas cosas al dicho Berruguete se le haría gran pena »de las hacer, y se cree que las haría de mala gana y se»ría necesario tornar á traer maestros que hiciesen las en»miendas, y pòr evitar esto y otros descontentos que el »Señor abad y convento tienen de la dicha obra, manda»mos que esto mande hacer el Señor abad á quien él qui»siere y fuere servido, para que se haga á su voluntad á »costa del dicho Berruguete.»* Pero ni Berrugute ni ningún otro puso nuevamente mano en la realizada obra para reformarla, y al fin el abad tuvo por bien conformarse con lo que ya tan difícil remedio tenía, manifestando en 14 de Enero de 1534, por sí y *«en voz y nombre de »dicho convento, que aceptamos lo susodicho y decimos »que somos contentos del dicho retablo, así como agora »está y le damos por bien hecho y acabado sin que el dicho »Alonso Berruguete sea obligado á hacer otra cosa nin-*

»*guna en él.*» Con lo cual se dió por acabada tan enojosa cuestión, que revela y hace patente la sorda, pero desesperada lucha entablada entre la escuela gótica, flamenca ó germánica, y la neo-clásica, renaciente ó italiana.

Antes de ocuparse Ceán del contrato que dió origen á estas disputas, supone á Berruguete trabajando en el palacio que en la Alhambra erigió la Imperial Majestad de Carlos V. Creemos sea esto debido á una ligereza en la redacción, más bien que á información errónea, tanto más, cuanto que antes también de tratar de dicha escritura otorgada en 1526, habla de la que hizo en 1529 con el arzobispo de Toledo Don Alonso de Fonseca, para ejecutar el retablo mayor del colegio que fundó en Salamanca. Sea de ello lo que quiera, no es posible dudar que el retablo de San Benito el Real de Valladolid precedió á los bajo-relieves y bustos del palacio de Carlos V en la Alhambra, y la razón es sencilla: huyendo del calor en 1526, marchó el Emperador recién casado de Sevilla á Granada, y allí, enamorado, sin duda, de la belleza del lugar, resolvió fabricar el palacio de su nombre, empezándose las obras á fines de año, estando Carlos V en Valladolid precisamente en la época en que Berruguete firmaba su contrato con los conventuales de San Benito el Real.

A la misma época, y probablemente antecediendo al famoso retablo, trabajó el hijo de Paredes de Nava en el mismo Valladolid, donde contrajo matrimonio con Doña Juana Pereda, el sepulcro de Fr. Alonso de Burgos, confesor de la Reina Católica, obispo de Palencia y conde de Pernia, más conocido por el apodo de Fr. Mortero, por ser natural de Mortera, y de quien en unas coplas se decía:

«Cárdenas y el Cardenal
Y Chacón y Fray Mortero,
Traen la corte al retortero.

Esta obra fué una de las más notables con que Berruguete enriqueció á Valladolid. «Es, dice Ceán Bermúdez, »una urna de mármol blanco sobre un zócalo de jaspe, »y encima está echada la figura del Obispo; alrededor »cuatro medallas que contienen las virtudes cardinales y »otras cuatro figuras de la Virgen, Santo Domingo, San »Gregorio y San Pedro Mártir. Sostienen la urna cuatro »esfinges en los cuatro ángulos, y en una barandilla que »la rodea hay graciosas labores de figuras de niños y de»más adornos que solía el autor poner en estas obras: »ejecutado todo con proligidad.» Ponz añadía á esta descripción, que de él tomó Ceán, lo siguiente: «Todo de »bellísimas y grandiosas formas, de juiciosas y verdade»ras expresiones, con gracia y corrección. Sobre la urna »está echada la figura del Obispo, representado difunto »de igual ó mayor mérito en el arte que lo demás refe»rido.» ¡Lástima se haya perdido, tal vez para siempre, una obra maestra que tales encomios merecía aun de los menos afectos á la escuela de su autor!

El 3 de Noviembre de 1529, otorgó Berruguete en Madrid la escritura de que hemos ya hecho mérito, sobre «el modo, el cuánto y el tiempo» en que se había de ejecutar el retablo para la capilla del colegio del Arzobispo en Salamanca, así llamado antonomásticamente por su famoso fundador D. Alonso de Fonseca, que en Salamanca y Toledo, Santiago y Alcalá dejó perenne memoria de su nombre y desprendimiento. Entre las varias condiciones del contrato figuraba muy señaladamente la consabida cláusula de que las estatuas y pinturas del retablo habían de ser obra *de la mano misma* de Alonso Berruguete; 600 ducados de oro entregados en el acto, fueron la señal y garantía de la buena fe y esplendidez con que el Arzobispo pensaba conducirse. Berruguete no faltó tampoco al compromiso adquirido; antes bien, esmeróse en servir á quien tan generosamente se portaba.

y no sólo el retablo, sino el claustro y la fachada misma del colegio, morada desde 1840 de los Nobles Irlandeses, más felizmente conservado que el Real de San Benito vallisoletano, prueban la diligencia y solicitud con que el discípulo de Miguel Angel se apresuró á satisfacer á su fastuoso comitente. Los relieves de la fachada, malamente calificada de corintia por Llaguno, tienen todo el estilo y ejecución de Berruguete, con especialidad el valiente medallón del centro, que representa á Santiago Apóstol derribando musulmanes. Este estilo y sabor se hace más palpable, si cabe todavía, en los preciosos bustos de las enjutas de los arcos de las galerías alta y baja del esbelto claustro, y en cuanto á las estatuas del retablo nada hay que decir, cuando expresamente se consignaba en la escritura que habían de ser de mano del insigne Berruguete.

Seis años después de haberse contratado para trabajar en Salamanca, presentó el insigne Alonso á la iglesia primada los diseños para la sillería del coro que le habían encargado, en competencia con *Diego de Siloe*, *Juan Picardo*, vecino de Peñafiel, y *Felipe de Vigarny*, residente á la sazón en Burgos. Este último y Berruguete fueron los elegidos, y en consecuencia, se obligaron en 1.° de Enero de 1539 á ejecutar 35 sillas cada uno, con más la del Arzobispo, que había de trabajar Vigarny. Sólo esta última condición quedó sin cumplirse, por haber sorprendido la muerte á Felipe, tocando, en consecuencia la ejecución de la silla arzobispal, excepto la medalla del respaldo, obra de Gregorio de Vigarny, á Berruguete.

De éste es también la *Transfiguración del Señor* en mármol, de encima de la silla del Prelado, obra verdaderamente maestra, universalmente alabada, así como toda la sillería, artística joya de subidísimo valor en que Berruguete y Vigarny dejaron á porfía insigne testimonio

de su sobresaliente mérito artístico en las estatuas, entallos y relieves, donde resaltan de consuno el buen gusto y el grandioso carácter de la escuela florentina, y una fecundidad, y un ingenio y capricho para el ornato, como dice el autor del *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, de que hay ciertamente pocos ejemplos. Para tasar la *Transfiguración* hizo llamar el cabildo al maestro *Jerónimo*, vecino de Murcia, y al granadino *Pedro Machuca*, á quien pone Francisco de Holanda entre los artistas castellanos educados en Italia, de quien dice Juan Butrón, que fué gran pintor y arquitecto, siguiendo la manera de Rafael de Urbino, á cuya opinión se acuestan Pacheco, Díaz del Valle y Palomino, y á quien se atribuye, en fin, la fuente del marqués de Mondéjar en la Alhambra, adornada con multitud de bajo-relieves, de asuntos mitológicos é históricos, como el robo de Elena, Apolo y Dafne, Hércules matando la hidra y Alejandro á caballo; constando ser hijo de Luis Machuca, arquitecto de la Alhambra, según los documentos alegados por Ceán Bermúdez.

La última obra de las que á Berruguete se atribuyen, hallándose generalmente citada con elogio, es el sepulcro del cardenal Tavera, sobrino del insigne dominico de Salamanca Fr. Diego de Deza, á cuya protección debió Colón el apoyo de Isabel la Católica. Digno era, ciertamente, el ilustre Cardenal, Rector de la Universidad salmantina, Obispo de Ciudad-Rodrigo, Inquisidor general, Arzobispo de Toledo y Gobernador de Castilla, de que el príncipe de los escultores españoles labrase el sepulcro que hubiera de encerrar sus restos. Pero, ¿puede admitirse que el túmulo de D. Juan Pardo Tavera sea obra de Berruguete? «Há muchos años—decía Salazar de Mendoza en 1603, »—que se guarda (en el hospital fundado por Tavera en »Toledo) un sepulcro de mármol de Carrara, en la ribera »de Génova, tierra del marqués de Masa, que acabó de

»labrar el año 1561 Alonso Berruguete, señor de la Ven»tosa, insigne escultor y pintor. Fué la postrera cosa que »acabó, y luego murió en el Hospital en un aposento que »cae debajo del reloj, en dicho año de 1561.» La fecha de la muerte es exacta, y concuerda con los documentos del archivo del hospital de San Juan Bautista, aducidos por Ceán Bermúdez, y según los cuales desde el 17 de Mayo de 1561, hasta 2 de Octubre del propio año, se libraron, entre otras partidas, más de 5.000 ducados á Alonso Berruguete el Viejo, y á *Alonso Berruguete Pereda*, su hijo, escultores, para la cama y bulto de mármol blanco que hacen del cardenal Tavera, y en 13 de Setiembre del mismo año se libró más dinero á Berruguete el Viejo, por haber ido á Alcalá de Henares con *Nicolás de Vergara* á ver el sepulcro del cardenal Cisneros, «por si estaban en él esculpidas ciertas historias,» mientras que en 13 de Setiembre de 1562, en vez de nombrarse á Berruguete, se cita á su testamentario Hernán-González, arquitecto, á quien se le entregan 200 ducados por cuenta de la obra del sepulcro. De todo esto se desprende claramente que el sepulcro del arzobispo Tavera fué efectivamente encargado á Berruguete, pero que no pudo ser todo obra suya, por haberle sorprendido la muerte cuando lo estaba ejecutando. Algo, sin embargo, existe en esta obra, que sólo á Berruguete puede corresponder: la estatua yacente del eminente Cardenal, tanto como el dibujo ó proyecto del sepulcro. Compónese éste de cuadrado cuerpo asentado sobre un plinto, con los ángulos superiores guarnecidos por estatuas de las *virtudes teologales*, y los inferiores por cuatro águilas con las alas extendidas, que sostienen el mortuorio lecho; en el costado de la Epístola, vese al Apóstol Santiago, ya en traje de peregrino, ya como caudillo cristiano; en el opuesto, pasajes de la vida de San Juan Bautista; en el lado que mira al altar mayor, *La Descensión de la Virgen* para poner

la casulla á San Ildefonso, y el escudo de armas de Tavera, y en el opuesto la Caridad. Nada de todo esto es obra del insigne Berruguete, ni las águilas, ni las virtudes, ni los medallones, ni los relieves: todo acusa con su falta de energía un artista de inferior talla, probable y casi seguramente el hijo del discípulo de Miguel Angel, heredero del nombre, mas no del genio y habilidad de su padre.

La estatua yacente, por el contrario, revela la mano del ya viejo Berruguete, que probablemente principiaría por ella su obra. La cara de Tavera no es otra cosa que la mascarilla del Cardenal vaciada sobre su mismo rostro y traducida fielmente en el mármol; la majestad de la actitud, el característico plegado de los paños, los detalles todos de ejecución, denuncian al anciano que con el mascarón que sirve de remate al báculo prelacial se firmaba por última vez príncipe de los escultores castellanos.

La gran fama que á Berruguete conquistaron sus obras y estilo, hizo que de todas partes se lo disputasen á porfía para sus catedrales y palacios, cabildos y prelados, reyes y magnates.

Esta misma notoriedad de su nombre ha contribuído en gran manera á extraviar á la crítica, que donde quiera se encuentra con obras erróneamente atribuídas á Berruguete, empeñándose el orgullo de localidad en sostener las tradiciones, dificultando las investigaciones y poniendo en grave aprieto al historiador del arte que, rodeado donde quiera de recuerdos del hijo de Paredes, y comprendiendo la imposibilidad de que sea realmente suyo cuanto se dice serlo, por mucha que fuera su actividad, no acierta en ocasiones, falto de datos y antecedentes, á deslindar los campos, poniendo aparte lo que sin disputa pertenece al gran escultor, de lo que le es equivocadamente adjudicado. «Siempre que aparece un

»nuevo estilo y se enseñorea por completo de un arte »cualquiera—dice D. Gregorio Cruzada Villaamil en sus »artículos sobre D. Alonso Berruguete González, publi»cados en los dos primeros tomos de *El Arte en España*, »—y este movimiento del arte acontece en época de al»guna ilustración, lleva unido á sí el nombre del artista »que le motivó ó que en él tuvo la mayor parte. El nom»bre de este artista, más fácil de retener en la memoria »del vulgo que la historia y condiciones del movimiento »artístico á que va unido, llega á simbolizar el estilo »mismo, y no ya por el vulgo, sino por personas algún »tanto ilustradas, se atribuye al artista cuanto á su esti»lo pertenece. No hay obra del género conocido bajo el »nombre de *churrigueresco*, que no se atribuya á Chu»rriguera, cuando, en honor de la verdad, D. José de »Churriguera fué el menos *churrigueresco* de los *Churri»gueras*. Todo cuadro de la escuela sevillana, desde me»diados del siglo XVI, que represente á la Santísima Vir»gen, ha de ser de Murillo. Cualquier santo pintado con »gran fuerza de claro-oscuro, ha de atribuirse á Rivera. »Todo fraile cartujo ha de ser de Zurbarán, y no puede »encontrarse retrato alguno de Felipe IV ó Carlos II que »no sea de Velázquez ó Carreño.» Lo mismo sucede con el señor de la Ventosa: todo adorno de mascaroncillos y bichas, toda estatua de aire grandioso, todo plegado resuelto por lo movido, aunque no confuso, natural, aunque estudiado profundamente; toda cabeza vigorosamente perfilada, todo desnudo de pronunciada, aunque no exagerada musculatura, ha de ser forzosamente de Alonso Berruguete. Ya se comprende que esto no puede ser; y que si el vulgo afirma y jura y se irrita porque le arrebatan lo que como honra de su pueblo miraba, el inteligente, iluminado por la luz que le prestan documentos irrecusables ó sus estudios de crítica histórico-artística, tiene que fallar el pleito, en contra acaso de sus propios sentimien-

tos, contra las afirmaciones vulgares apoyadas en vacilante base, ó en el aire sólo cimentadas y desprovistas de fundamento.

Con razón el laborioso autor del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, comienza por descartar las obras erróneamente atribuídas por Ponz á Berruguete, para enumerar después, ya desembarazado el terreno, las que juzga realmente suyas. Así adjudica á *Francisco de Villalpando* y *Ruy Díaz*, su hermano, las puertas de las fachadas de los Leones; á *Gregorio Pardo*, la cajonería de la antesala capitular de invierno; á *Juan Manzano y Toribio Rodríguez*, la escultura de la puerta de la iglesia que da al claustro; á *Pedro Martínez Castañeda*, la medalla de *La Presentación de Nuestra Señora* y varios escudos; á *Juan Bautista*, las estatuas de la *Fe* y la *Caridad;* á *Andrés Hernández*, los candelabros del remate; y en fin, al maestro *Domingo de Céspedes* y á *Francisco Villalpando*, la reja del coro; y á este último también los púlpitos con excelentes bajo-relieves en los compartimientos de los brocales, y figuras de sátiros en los remates: todo ello en la catedral primada, cuyos archivos suministraron al diligente investigador las pruebas de sus aserciones. A esta lista habría que añadir, desde luego, las estatuas que D. Vicente de la Fuente asegura hizo para un retablo de la parroquia de San Martín, de Salamanca, en el cual dice le ayudó el célebre Gregorio Hernández (¿!).

Hecho esto, enumera Ceán Bermúdez las obras de Berruguete, no sin asentar antes cuerdamente que, aunque de la mayor parte se puede dudar que lo sean y sí de sus discípulos, con todo, por no tener documentos que lo contradigan, las cuenta y dice: «Entre ellas se hallan, prescindiendo de las ya analizadas y citadas de paso: dos mancebos del Pilar del Toro, un grupo de figuras que representa la *Resurrección del Señor* en una urna de la sa-

cristía de San Jerónimo, y la estatua de *Cristo á la columna* del altar de los Hospitalarios del Corpus-Christi en Granada, rechazando los retablos mayores de los mínimos, carmelitas calzados y monjas de Santa Isabel, que dice pudieron ejecutar sus discípulos ó Diego de Siloe y los suyos; dos sepulcros de la capilla de Valvanera, acabados en 1543, en San Martín de Madrid; un retablo en la sacristía de San Jerónimo, en Valladolid; el suntuoso sepulcro con estatuas orantes de los marqueses de Poza, con tres cuerpos, jónico el primero con columnas sostenidas por ángeles, *evangelistas* en los intercolumnios y *virtudes* de bajo-relieve en los basamentos; jónico también el segundo con la *Asunción de la Virgen* y *Cristo á la columna* en los nichos del medio, y *San Antonio* y *Santa Catalina* á los lados, y compuesto el tercero por un relieve de *Santo Domingo* en medio y el *Padre Eterno* por remate, todo cuajado de caprichosos adornos, en Santo Domingo de Valladolid; la estatua de *San Juan Bautista* del altar mayor de la parroquia de Santoyo; el retablo mayor repartido en dos cuerpos con dos columnas el primero y cuatro el segundo, rematado por un *Crucifijo* con dos ladrones á los lados, en la parroquia de Santa Eulalia de Paredes de Nava; el retablo mayor y el tabernáculo, de tres cuerpos cada uno, con excelentes relieves, de la parroquia del Villar de Fallades; el retablo mayor con cinco cuerpos, llenos de labores y estatuas de santos con bajo-relieves de la vida de Jesucristo en la colegiata de Medina del Campo, que parece trabajado por sus discípulos; los diseños de las galerías del patio del colegio de Cuenca, llenas de adornos de buen gusto, medallas, figuritas, bichas y otras menudencias, en Salamanca; el retablo mayor del monasterio de jerónimos de la Mejorada; el altar de San Miguel con tres cuerpos, de la parroquial de Ventosa; una hoja de la puerta de la sala capitular de la catedral de Cuenca, que contiene un bajo-relieve con

las figuras de *San Pedro* y *San Pablo*, y encima una medalla que representa la Transfiguración, con adornos de cabezas y otras lindas cosas; los excelentes adornos de mármol, capiteles, grupos, trofeos, cabezas, figuritas y bichas de la escalera y segundo patio del palacio arzobispal, en Alcalá de Henares; y por último, las cabezas de los frontispicios de las ventanas de la fachada principal del Alcázar, el magnífico busto en mármol de *Juanelo Turriano*, la marmórea estatua de *San Ildefonso* de la puerta de Alcántara, la de San Julián de la de San Martín, la de *Santa Leocadia* de la del Cambrón, y la de *San Eugenio* de la de Visagra, en la imperial Toledo.

¿Es humanamente posible que ningún escultor, por grande que sea la actividad que despliegue, por mucha que sea su facilidad para concebir y su destreza para ejecutar, por absoluto que sea el dominio que ejerza sobre el material, pueda realizar en solos cuarenta años, desde el 1520, en que regresó de Italia, hasta el 1561, en que le sorprendió la muerte en Toledo, ese sinnúmero de fábricas, retablos y sillerías, patios y portadas, salas y sepulcros, casi todas ellas monumentales, que derraman el nombre de Berruguete por los ámbitos todos de la Península, en Huesca y en Granada, en Salamanca y en Toledo, en Palencia y en Valladolid, en Madrid y en Cuenca, en Zaragoza y en Alcalá? Y cuenta con que si el discípulo de Miguel Angel era sobre todo escultor, no por eso había renegado de los pinceles, ni olvidado la arquitectura..... No, no es posible adjudicar á Berruguete, ni á un solo hombre, llámese como se quiera, la lista de obras formada por Ceán Bermúdez, ni aun purgada como se halla de los errores de Ponz. Pero sea de ello lo que quiera, que no es esta la ocasión de dilucidar cuestión tamaña, las obras que hemos estudiado como reconocidamente suyas, tanto como ese empeño mismo que los pueblos muestran en perpetuar las tradiciones que hacen á

Berruguete autor de algunas de las mejores obras que poseen, bastan, sin que precise ajenas galas ni alegue pocos probados derechos, para afirmar sólidamente el pedestal en que inmortal se asienta la gloria del escultor castellano discípulo de Buonarrota.

Puede observarse, en las obras de Berruguete, claramente expresado el genuino carácter del arte español, aun en medio de aquella exuberancia de formas florentinas, importadas de la escuela de Miguel Angel. Puede también apreciarse debidamente la metamórfosis sufrida por el ideal clásico al vaciarse en los moldes de la sociedad del Renacimiento. Dos grandes divisiones pueden hacerse primariamente de las obras escultóricas de todas las edades, en atención al ideal de belleza en que se inspiran ó al concepto que de la belleza se forman. Puede mirarse la belleza, efectivamente, ora bajo el punto de vista de su elemento matemático ó estático del *orden*, englobando en esta palabra todas sus afines susceptibles de más ó menos realzada expresión, ó puede mirársela bajo el punto de vista de su elemento libre ó dinámico de la *vida*, con los varios conceptos que le son anejos; de otro modo, puede mirarse la belleza como cosa puramente *sensible* y como cualidad meramente *formal*, y puede considerarse como cosa puramente *inteligible* y cualidad meramente *espiritual*. Pero estos dos aspectos de la belleza no son, ni uno ni otro, la belleza misma: son fases parciales, modos de manifestación, elementos integrantes ambos de la belleza. En realidad, no pueden darse separados sino en la inteligencia que los concibe y analiza; no hay obra de arte en que ambos no se manifiesten simultáneamente, aunque con vario predominio; este predominio, absorbente, en no pocas ocasiones, del uno ó del otro de los elementos que constituyen la noción de la belleza, es el que da origen á las dos grandes divisiones de que hemos hablado. Pero harto sabido es ya que

el dualismo no puede ser la ley del arte, como no es la ley de la vida, ni de la historia, ni del hombre, ni del cosmos; si el dualismo se erigiese en ley y no hubiese por encima de las absorbentes aspiraciones de cada uno de ambos elementos una regla superior que les diese unidad, haciendo posible su consistencia, no habría entre los hombres más que una lucha á muerte alimentada por sus encontrados é irreconciliables ideales, ni el arte podría existir tampoco, imposibilitado para armonizar la informe materia de donde hace brotar sus producciones, con el rayo espiritual de su inspiración. Por encima, pues, del elemento puramente sensible y del puramente espiritual; por encima de la tendencia estática del elemento matemático y de la tendencia dinámica del elemento vital, existe un tercer elemento, el elemento armónico, que al dar unidad á los encontrados elementos que en sí contiene, suaviza su contacto, hace posible su coexistencia, y con ella la belleza entera y verdadera, generadora de la vida artística.

De las variadas combinaciones que pueden formarse con estos tres elementos integrantes de la noción de la belleza, nacen todas las diversas escuelas artísticas que se han disputado y se disputan el favor de la humanidad, escuelas que á veces nacen y se desarrollan con clara conciencia de sus fines y destino, pero que otras muchas marchan á ciegas é instintivamente por el camino abierto á su paso. Sin que exista jamás separación absoluta entre la concepción dinámica y la estática, puede darse el predominio del elemento estático del orden y la regularidad, ó bien el del dinámico de la vida y la expresión; los puntos extremos de esta escala se encuentran, por una parte, en la escultura del Oriente, y, por otra, en la del periodo románico-ojival del cristianismo. En el Oriente la forma geométrica lo hace todo, y se desdeña el elemento vital, casi absorbido y como ahogado por la si-

metría de las líneas; en el cristianismo, la expresión todo lo llena, y se descuida el elemento del orden, oculto y como velado tras la absorbente manifestación de la vida religiosa y mística; la escultura oriental y la cristiana se dan, no obstante, la mano, por el simbolismo de sus líneas y figuras. Término medio, ó tentativas más ó menos fructuosas de armonía de los dos momentos artísticos antitéticos, son por una parte la escultura clásica grecoromana, y por otra la escultura moderna del Renacimiento. Con tener una y otra el mismo fin, y coincidir en sus anhelos de equilibrio entre las dos opuestas tendencias, sepáralas, no obstante, considerable diferencia de origen, que informa desde un principio todas sus creaciones; hija la escultura clásica del Oriente, como era hijo el paganismo griego del panteismo indio y egipcio, déjase avasallar por la influencia del ideal calológico del Oriente, y produce esas estatuas de héroes y de dioses que constituyen legítimo objeto de nuestra admiración, pero en las cuales, si bien se emancipa la expresión espiritual de la linea material de la forma sensible, y esta linea, por tanto, se espiritualiza y vivifica, apartándose del rígido simbolismo egipcio, no por eso dejan de olvidarse los derechos de la expresión anímica, envueltos en cierta manera de vaga indeterminación; á hacer valer estos derechos viene la escultura moderna, que, fuerza es confesarlo, hija del espiritualismo cristiano, no pocas veces obcecada por el anhelo de la revancha, olvida los derechos, también sagrados, del elemento sensible, para consagrarse al cultivo exagerado del elemento vital, que al fin ha de lanzarla, por su exclusivismo, en lamentables extravíos que precipitarán su ruina.

He aquí lo que es palpable en Alonso Berruguete, como hijo legítimo del Renacimiento español. Dánse en él, por una parte, las influencias del clasicismo resucitado con el estudio del antiguo, y por otra, las de la socie-

dad cristiana en que vivía; facilítale aquél líneas y contornos, y suminístrale ésta asuntos y figuras; encuéntranse á la vez en su alma el elemento sensible, la indeterminación de la expresión y la corrección de la forma griega, estudiada en la Academia florentina, y el elemento espiritual, la vigorosa manifestación de la expresión escultórica y el soberano desprecio de la formal belleza bebidos en los pechos de su madre. Entonces se opera en la mente de Berruguete la armoniosa fusión de la línea pagana con la cristiana vida, y prudentemente subordinada aquélla á ésta, como lo está la materia al espíritu, la traduce en sepulcros y sillerías, estatuas y relieves. No podía sacrificar el espíritu á la materia, porque era español, y como español, cristiano; tampoco podía sacrificar la materia al espíritu, porque era discípulo de la escuela florentina, y como tal, apasionado por la naturaleza y la belleza formal; armonizó ambas tendencias, y otorgó, como era natural, la preferencia al elemento cristiano sobre el pagano. Empujábanle á ello, de consuno, su sangre española, la sociedad que le rodeaba, las exigencias del público y el gusto de sus compatriotas.

No se crea, sin embargo, que la armonía realizada por Berruguete fuese completa, ni que en sus obras se hallasen perfectamente equilibrados el ideal clásico y el cristiano. Desgraciadamente no es así: la armonía por Berruguete realizada, es incompleta; es en algún caso verdadera armonía, pero en otros muchos es más bien amalgama de heterogéneos elementos. Es en esto Berruguete digno discípulo de Miguel Angel, que con todo su genio no supo ó no pudo elevarse á una concepción armónica de la belleza, en que ocupasen su legítimo puesto y se moviesen en su propia esfera la línea griega y la expresión cristiana. Júzguense, por ende, las dificultades de la empresa que los afiliados al Renacimiento intentaban. La acentuación de la musculatura es tributo pagado al rea-

lismo y exagerada consecuencia del reconocimiento de los derechos de la naturaleza; las caprichosas figuras empleadas como elemento de adorno por Berruguete, parto de extravagante imaginación, son sacrificio hecho en aras del elemento ideal exageradamente desenvuelto. Aparecen uno y otro exceso como desagravio artístico de la ofensa alternativamente inferida por ellos al verdadero ideal de la belleza; pero lejos de satisfacerse mutuamente, se exacerba cada vez más su oposición, y cuando, abandonados á más profanos intérpretes, se acentúen sus caracteres, envueltos en penosa lucha, llevarán rodando al arte, por el derrumbadero de las extravagancias, al abismo de su ruina.

No culpamos por esto á Berruguete, como no culpamos á sus eminentes contemporáneos de Italia y España. Harto hicieron, y harta gloria conquistaron con intentar la armonía del clasicismo y el cristianismo en sus obras, consiguiéndolo más de una vez, si no en el conjunto, en el detalle, casi por completo; era empresa esta superior á las fuerzas de una época, cuanto más de un hombre. Lo hemos sentado ya, y lo repetimos: decir arte, es decir ideal, es decir educación, costumbres, religión, filosofía, todo, en fin, lo que constituye la cultura general de un pueblo, física, moral é intelectual. Pues bien: la cultura, la civilización de las sociedades del siglo XVI, que salen del feudalismo para caer en el despotismo, que sienten más bien que conocen sus derechos, y vacilan á cada momento entre el dogmatismo católico y la protesta luterana, entre la democracia que nace y el absolutismo que se impone, entre la naturaleza que reclama sus derechos y el espíritu que alega los suyos, entre Bacón y Descartes, entre Aristóteles y Platón, entre el principio de autoridad y el del libre examen; esa sociedad y esa civilización, ¿podían en modo alguno dar vida á una concepción armónica en el arte, ni en la ciencia, ni en la política, ni en la religión?

Seguramente que no; llegarían á iniciar más ó menos acentuado movimiento en esa dirección, pero nada más; no las estaba reservado tan interesante papel, por todas las edades anhelosamente apetecido y aún no logrado por ninguna, y Berruguete, con todo su innegable genio, tuvo que rendir parias al espíritu del siglo, fluctuando entre el ideal cristiano y el pagano, sin conseguirlos fundir en el crisol de su imaginación, como no lo consiguieron sus sucesores, ni siquiera sus más eminentes contemporáneos.

Muchos y excelentes fueron, sin duda, los discípulos que el hijo de Paredes de Nava, durante su larga y gloriosa carrera artística, hubo de formar. La superioridad de sus talentos, el atractivo de sus innovaciones, el prestigio de su nombre, la grandiosidad de su estilo, la extensión misma de la esfera de su actividad, todo contribuía á despertar el deseo de educarse en su escuela y alistarse bajo la bandera que tremolaba, y se comprende desde luego que, cuando el acreditado Forment, ya en lo último de su carrera, renunciaba á la jefatura de una escuela, en la que había sido educado desde niño y á la que había consagrado todos sus esfuerzos procurando inspirar siempre sus obras en los principios que la constituían, para tomar lecciones y consejos del joven recién llegado de Italia, los artistas no formados aún con otras aspiraciones y otros gustos, respirando donde quiera los efluvios de las corrientes del Renacimiento, habían de correr ansiosos en busca del discípulo de Miguel Angel, para aprender de su palabra, y sobre todo de sus obras, los principios del dogma nuevo. Puede decirse, sin que á exageración se achaque, que desde la aparición de Berruguete, y especialmente desde la ejecución de sus obras maestras, no produjo artista alguno España, de algún mérito, que no fuese su discípulo, que no le debiese una inspiración, un plan, un rasgo, una actitud, un pliegue,

un contorno, algo, en fin, en las obras de Berruguete estudiado y aprendido. Pero si esto es cierto, también lo es que de muy pocos que realmente fuesen sus discípulos *ad hoc*, si así puede decirse, que recibiesen directamente de él sus enseñanzas, se conserva el recuerdo.

Entre ellos se cuentan *Gaspar de Tordesillas*, que ejecutó en 1546 el retablo de San Antonio en la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, recomendable por la sencillez de la invención; *Jerónimo Valencia*, autor de las 16 sillas altas, y sus bajas correspondientes añadidas en 1558 á la antigua sillería de coro de la catedral de Badajoz por acuerdo del cabildo, apreciables por el buen gusto de sus figuras y adornos; *Francisco del Gasto*, nombrado escultor de Felipe II en 1592; *Pedro Arbulo y Marguvete*, que por su retablo mayor de la villa de San Arsenio en la Rioja, empezado en 1569, se cree haya estudiado con el Miguel Angel español; y sobre todo, *Diego de Navas*, que merece más especial mención por su magnífico retablo mayor del monasterio granadino de San Jerónimo, hecho según el modelo de *Pedro de Uceda* por trazas del licenciado *Velasco*. No se sabe positivamente que Navas fuese discípulo de Berruguete; pero su estilo es el mismo, é idéntica su manera, «fiera y superior,» como Ceán la llama; y teniendo en cuenta que Berruguete residió algún tiempo en Granada, donde estuvo en varias ocasiones, no es aventurado suponer que el autor del retablo de San Jerónimo fuese discípulo suyo ó recibiese por lo menos sus consejos, ya que no hubiera estudiado en Roma ó en Florencia, como Ceán insinúa, con Miguel Angel ó Baccio Bandinelli. Otros muchos, como estos, habrán existido sin duda cuyos nombres, menos favorecidos por la fortuna, no han llegado hasta nosotros.

§ 2.º—Gaspar Becerra.

Biografía de *Gaspar Becerra*.—Su nacimiento y educación.—Becerra no pudo estudiar ni con Rafael ni con Miguel Angel.—Progresos de Becerra en Italia.—Su vuelta á España.—Becerra y Diego Morales.—Becerra y Felipe II.—Muerte de Becerra.—Sus discípulos.—Obras de Becerra.—Imposibilidad de que sean suyas todas las que se le atribuyen.—Obras apócrifas.—Obras auténticas.—Juicio crítico de Gaspar Becerra.—*El crucifijo* de Benvenuto Cellini y el *Entierro del Señor* de Gaspar Becerra.—La imagen de *Nuestra Señora de la Soledad*.—Una inexactitud de Viardot.—Recomendable hábito artístico de Becerra.—Omisión lamentable de Passavant y Boutelou.

El insigne *Gaspar Becerra y Padilla*, más acreedor que ningún otro escultor á ser mirado como émulo y rival de Berruguete, nació en Baeza el año mismo en que el hijo de Paredes de Nava regresaba de Italia á la Península, rico en las fecundas enseñanzas que en la escuela del Buonarrota recogió y que tantos lauros le consiguieron inmortalizando su nombre. Llamáronse los padres de Gaspar Antonio Becerra y Leonor Padilla, honrados vecinos de Baeza y de desahogada posición, si por la educación que dieron á su hijo hemos de juzgar. Cuando las aficiones artísticas de Gaspar pudieron despertarse, ya tenía Berruguete llena España de su nombre. El hijo de Baeza quiso, como él, beber en Italia los principios del buen gusto, y sus padres, que conocieron sin duda lo que Gaspar podría ser, no vacilaron en desprenderse de él, y Becerra pisó, como Berruguete, las calles de Florencia, y como Berruguete estudió las obras de Miguel Angel.

Pretende á este propósito Palomino que Becerra estudió con Rafael, pero esto es sencillamente imposible por cuanto que Rafael murió el año en que Becerra nacía. Cree asimismo Ceán Bermúdez que pudo haber sido discípulo del Buonarrota; pero dado que, como el mismo Ceán

afirma, no le cuenta entre sus discípulos el Vasari, tan diligente en recoger noticias y datos, y que cita con elogio á Becerra, lo más verosímil es que estudiase sus obras y las de su escuela, formando con ellas y las del antiguo su gusto. Sea de ello lo que quiera es lo cierto que Becerra, para ser en un todo digno rival de Berruguete, cursó en Italia las tres artes del dibujo, si bien, lo mismo que aquél, sobresalió en la escultura, aunque sin descuidar por eso los estudios pictóricos. Buena prueba de lo que decimos es que ya, en la misma Italia, llegó á conseguir que una pintura de su mano figurase en la iglesia de la Trinidad del Monte, al lado de otra de Daniel de Volterra, haciendo después para el libro de anatomía, publicado en 1554 por el Dr. Juan de Valverde, en Roma, los dibujos que la ilustraban, de los que hace Vasari honrosísima mención; las ilustraciones de este libro, que durante largos años sirvió de provechoso estudio en las escuelas á pintores, escultores y cirujanos, como Ceán asegura, así como dos estatuas anatómicas, muy estimadas en las escuelas, como afirma Viardot, y que andan vaciadas en manos de los profesores, acreditan la profundidad de sus estudios y conocimientos anatómicos, así miológicos, como histológicos, neurológicos y dermatológicos, y anuncian en su autor al que sin tardanza había de ser gloria de su nación y regocijo de las Bellas Artes.

Casado en Roma con Paula Velázquez á los treinta años de edad, no tardó en volver á España ansioso de emular á Berruguete en merecida fama. Hospedóle en su casa de Zaragoza *Diego Morlanes* (hijo de Juan, el autor de la portada de Santa Engracia), con quien trabó estrecha amistad; para corresponder á su generosa hospitalidad, le regaló alguno de sus más estimados dibujos y un bajo-relieve de alabastro que representa *La Resurrección de los muertos*, que se colocó después en el sepulcro del Arzobispo D. Fernando de Aragón, en la capilla de San

Bernardo de la Seu, obra de Diego, ejecutada en 1560 de orden del Arzobispo, cuyo sepulcro, trabajado por Morlanes y sus discípulos, así como el retablo de la insigne capilla con relieves y figuras de mérito, y el sepulcro de Doña Ana Gurrea, madre del fundador, es obra verdaderamente notable, y lo fuera más si las exigencias del prelado, que quería verlo terminado en vida, no hubieran obligado á Diego á echar mano de auxiliares menos expertos que él en el cultivo del arte; en lo alto de este sepulcro colocó Morlanes la pieza de relieve que Becerra le regaló.

Regía por entonces los destinos de la monarquía española, en un tiempo en que pudo decirse sin gran exageración que «en los dominios de España el sol nunca se ponía,» el sombrío hijo del Solitario de Yuste, Felipe II, figura tan ensalzada por unos como vilipendiada por otros, modelo de monarcas para aquéllos y ejemplo de tiranos para éstos, rey tan aborrecido como amado, según el prisma bajo que se le considera, en cuyo reinado se inicia nuestra decadencia, sin que por eso deje de alcanzarse nuestro apojeo. Este rey, á cuyos oídos había llegado ya la fama de Becerra, le hizo llamar á su lado, nombrándole su escultor, asignándole regio salario y ocupándole en las obras del alcázar de Madrid y del palacio del Pardo, no sin hacerle poco después pintor de Cámara. Colmado así Becerra de honores y preeminencias, solicitados sus pinceles y cincel de todos los puntos del reino, obsequiado por los grandes y alabado por grandes y pequeños, murió en Madrid el año de 1570, á los cincuenta años de edad, cuando tantos días de gloria podía aún proporcionar á su patria, siendo enterrado en la iglesia del convento de la Victoria, en la capilla de su pertenencia, conforme á lo dispuesto en su testamento.

El buen carácter y bondadosa índole de Gaspar Becerra, así como el afecto que á sus discípulos y familia pro-

fesaba, resaltan en la súplica que en favor de su mujer dirigió antes de morir á Felipe II; en ella recomienda á la protección regia el mérito de sus discípulos *Miguel Martínez* (á quien el obispo de Plasencia encargó, con *Hernando de Ávila*, pintor y escultor, que hizo el diseño para el retablo mayor de Santo Domingo el antiguo de Toledo, y otras trazas para el de Burgos, y con *Luis de Carvajal*, caballero del hábito de Santiago, el labrado de los sepulcros de la capilla que erigió en la parroquia de San Andrés de Madrid, sin que el contrato al efecto celebrado llegara á cumplirse), *Baltasar Torneo* y *Miguel de Rivas*, todos los cuales le habían ayudado en la ejecución de los estucos para los palacios del Pardo y de Madrid, y el de *Juan Ruiz de Castañeda*, á quien Monegro, maestro mayor de la catedral primada, y director de las obras de la capilla del Sagrario, encargó los escudos de armas del cardenal Sandoval y Rojas y del canónigo obrero D. Juan Bautista Garay. La consideración que al rey *Prudente* merecía Becerra, así como el verdadero mérito de los recomendados, se prueba por la eficacia de sus recomendaciones, que valieron á Torneo una pensión de 25.000 maravedises anuales, y á Miguel de Rivas otra de 30.000, á más del jornal que contratase con él, y á la viuda de éste otra de 50 ducados. Á más de estos discípulos predilectos, tuvo Becerra otros muchos, entre los cuales se cuenta *Toribio González*, arquitecto y entallador de Toledo, que ejecutó el retablo de los mínimos y trabajó toda la obra de nogal del retablo de la capilla del Sagrario en la catedral, haciendo caso omiso de sus discípulos pintores, tales como Miguel Barroso y Bartolomé del Río, en Toledo; Francisco López, en Madrid, y Jerónimo Vázquez, en Valladolid.

Numerosas y por todo el reino repartidas son las obras que á Becerra se atribuyen, sucediendo con él lo mismo que con Berruguete, y siendo tan difícil como en éste, por

las vicisitudes de los tiempos, llegar á discernir claramente y á determinar con precisión cuáles son sus trabajos auténticos y cuáles los apócrifos. ¿Qué ciudad no se jacta de poseer alguna obra de Becerra? ¿Qué iglesia, qué monasterio, qué palacio, en que tradicionalmente se haya transmitido la creencia de ser de Becerra algunas de sus estatuas, de sus relieves, de sus pinturas, consiente de buen grado en desprenderse de ellas y en confesar á las claras que no son del eminente rival de Berruguete? Y he aquí cómo los errores se perpetúan, y los dichos se transmiten, y las tradiciones se afirman, y los libros consagran, al fin, estas tradiciones, estos errores y estos dichos, haciendo cada vez más difícil la averiguación de la verdad. No hay duda que siempre queda la crítica histórica, el examen detenido, concienzudo y personal de las obras, la determinación de la escuela á que pertenecen, el estudio de la manera, los toques, el movimiento y los asuntos, la inquisición de los documentos, archivos y papeles, todos los poderosísimos medios, en fin, de que la crítica razonada dispone para discernir lo verdadero de lo falso, pronunciando su fallo definitivo sobre las cuestiones objeto de su examen. Pero ¡cuánto no se necesita para esto! ¡Qué de dificultades se amontonan al paso del investigador para hacerle retroceder y desmayar, ó llevarle por senderos extravíados que le alejen del fin que persigue ó le arrojen en la más laberíntica confusión! Y ¿quién es el afortunado mortal que se considera con fuerzas para vencerlas? ¿Quién puede hacerlo realmente? Conocimientos profundísimos en la historia del arte y sus afines, fuerza de voluntad privilegiada, tacto exquisito, tino incomparable, mucho tiempo de que disponer, grandes capitales de que echar mano, cuerpo de hierro, inteligencia excepcional, y aun con todo esto, ¿cómo lograr compulsar todos los documentos, registrar todos los archivos, estudiar todas las obras de arte, compararlas entre sí, porque sólo

de ese modo puede ser fecunda esa investigación, desentendiéndose por completo de la influencia que ejerce el libro leído, la opinión manifestada, la tradición transmitida? Es obra imposible para un solo hombre; es trabajo de generaciones el depurar estos hechos, como lo es el depurar toda la historia política y social, religiosa y artística. Un día descubre Champollión los caracteres hieráticos de las orillas del Nilo é ilumina la historia del Egipto; otro día se descifra la enmarañada escritura cuneiforme, y las rocas de Asiria y Babilonia nos revelan la historia de los Nabucodonosores y Teglathfalasares; otro día se estudia el sanscrito y el zend, y sus misteriosas analogías con las lenguas germanas y greco-latinas nos descubren, con la filiación de los vocablos, la filiación de los pueblos, y así paulatinamente, paso á paso, á fuerza de constancia y de tesón, llega á construirse el edificio de la historia por las generaciones. Y no sirve querer volar; es preciso arrastrarse y poner á nuestro entendimiento, como decía oportunísimamente Bacón, plomo en vez de alas por temor de que, al remontarse como Icaro, no se precipite sin esperanza sobre el suelo de que partió, destinado á ser su tumba.

Pero volvamos á Becerra. Muchas, considerables en su mayoría y repartidas por variadas y distintas provincias, son las obras que á Becerra encontramos atribuídas. Para referirnos sólo á las enumeradas por Ceán Bermúdez, hallamos las siguientes: la lápida de alabastro de que hemos hecho mérito, regalada á Diego Morlanes, y que representa *La resurrección de los muertos*, en la Seu de Zaragoza; varios frescos del palacio del Pardo, que representan las fábulas mitológicas de Medusa, Andromeda y Perseo; un crucifijo de dos varas y tercia de alto en una capilla que está al lado del Evangelio, y un esqueleto de escultura con una guadaña en la mano y la mortaja al hombro en los monasterios de San Jerónimo

y San Francisco, respectivamente, de Zamora; el retablo mayor y los colaterales, con sus correspondientes pinturas y *La Adoración de los Reyes* en otro cuerpo de la iglesia, en el convento de Monjas de Arriba de Huete; una estatua de *Cristo á la columna*, en un altar de la sacristía de la conventual de trinitarios calzados; la arquitectura y escultura del retablo mayor, que consta de tres cuerpos con estatuas y relieves de mucho mérito y pinturas de la vida de Jesucristo, y el San Juan Bautista y el San Sebastián de los colaterales, de las Descalzas Reales; un bajo-relieve de piedra sobre la puerta de la calle, que representa la Virgen con el manto extendido, y bajo él varias figuras de rodillas, de la Misericordia; la pintura de la *Santa Familia* y *Santa Catalina besando al Niño*, en un altar del lado de la Epístola, un *Señor con la cruz á cuestas* en la capilla de la Encarnación, y en la suya, fuera de la iglesia, la cabeza y manos de la imagen de la *Soledad*, en el convento de los mínimos, todo esto en Madrid; un bajo-relieve del *Descendimiento de la cruz* en una de las capillas de la iglesia de trinitarios calzados; el retablo mayor de la parroquial de San Miguel, con dos medios relieves del *Nacimiento* y *Circuncisión del Señor*, en el primer cuerpo, jónico; otros dos de su *Resurrección* y la *Venida del Espíritu Santo* en el segundo, corintio, y un *Crucifijo con la Virgen y San Juan* y varias virtudes y santos que adornan el basamento, en el tercero, compuesto, con los *Evangelistas* pintados, en el tabernáculo del altar mayor del convento de mercenarios calzados, en Valladolid; el célebre *Entierro de Jesucristo* en un nicho del claustro, un gracioso *Niño Jesús* en San Jerónimo y un *Crucifijo* de tamaño natural en la sacristía de la catedral, con *Jesús Nazareno*, en una capilla del convento de trinitarios calzados, en Granada; dos estatuas de *San Jerónimo* y *San Sebastián* en el retablo de la capilla del Condestable, en la catedral

de Burgos; dos esculturas de la *Anunciación de Nuestra Señora* y de *San Miguel*, en una capilla interior del convento de San Francisco en Rioseco; un excelente crucifijo en una de las capillas de la Colegiata, en Medina del Campo; la estatua de *San Jerónimo penitente* en uno de los cuatro retablitos de la capilla de Nuestra Señora del Pilar, en la catedral de Salamanca; Santa Casilda en su retablo, y á los lados San Pedro y San Pablo, con muchos bajo-relieves en la Colegiata, y el retablo mayor, de cuatro cuerpos, con mucha escultura de relieves, estatuas y medallas que representan misterios de la vida de Cristo y de la Virgen, los Apóstoles y los Evangelistas, en Santa Clara, en Bribiesca; y en fin, el retablo principal de tres cuerpos con columnas dóricas en el primero, corintias en el segundo y compuestas en el tercero, con relieves en los intercolumnios que figuran los principales misterios de la religión cristiana, estatuas de santos y cuatro *Virtudes* de tamaño natural en el basamento, con el tabernáculo, que consta de otros tres cuerpos con estatuitas y ángeles, trabajado todo con suma inteligencia y delicado gusto, en la catedral de Astorga.

Y no se crea que queden á esto limitadas las obras que á Becerra se atribuyen; había que añadir á esta lista varias pinturas que, según Carducho, hizo para el Escorial: la fachada del templo de Monjas de Arriba, de Huete, con estatuas y bajo-relieves que Ceán Bermúdez adjudica á sus discípulos; un cuadro para el claustro de la catedral de Toledo; multitud de frescos y estucos en el Real Alcázar de Madrid; las estatuas de *Santa Ana dando lección á la Virgen* y *San Juan con un cordero á los hombros*, del trascoro de la catedral de Salamanca; las innumerables y notables esculturas de la riquísima fachada plateresca de la misma catedral, y otras muchísimas obras que fuera tan ocioso como prolijo enumerar.

Y ahora repetimos lo que al hablar de Berruguete, con

idéntico motivo, decíamos: ¿es humanamente posible que ningún escultor, por grande que sea la actividad que despliegue, por mucha que sea su facilidad para concebir y su destreza para ejecutar, por absoluto que sea el dominio que sobre el material ejerza, pueda realizar en sólo veinte años, desde su regreso de Italia, hasta su muerte, esa multitud de fábricas que llevan su nombre y esparcen su fama por los ámbitos todos de la Península, en Granada y en Astorga, en Zaragoza y en Madrid, en el Escorial y en Medina del Campo, en Salamanca y en Burgos, en Zamora y Bribiesca, en Huete y en Valladolid? Es verdad que en España contamos con un *monstruo de la naturaleza*, como acertadamente llamó á Lope de Vega, Cervantes, por su pasmosa fecundidad; pero ese mismo nombre muestra lo raro del caso, y si en cuenta se toma la diversa naturaleza del arte literario y escultórico, esa rareza sube de punto hasta convertirse en imposibilidad material. Si, pues, no todo lo que se dice ser suyo, lo es, ¿cómo acertaremos á hacer el inventario de lo que le pertenece, poniendo aparte lo que es obra de otras manos? Difícil es establecer la línea divisoria; pero no obstante, ensayemos.

Por de pronto, los cuadros de que habla Carducho, no existen ni en el Escorial ni en ninguna parte; las estatuas de *Santa Ana dando lección á la Virgen* y *San Juan con el cordero*, del trascoro de la catedral salmantina, las juzgamos más bien obra de Juan de Juni que de Becerra, teniendo á nuestro lado, para autorizar esta opinión, respetables testimonios; lo mismo que con las pinturas del Escorial sucede con el cuadro para el claustro de la catedral primada; la fachada del templo de Monjas de Arriba, de Huete, ya está rectificado por Ceán que es obra de sus discípulos; el esqueleto de escultura con una guadaña en la mano y la mortaja al hombro, de San Francisco, de Zamora, creemos se le haya atribuído erró-

neamente sin duda, porque conociendo su afición á los estudios anatómicos, se haya creído oportuno adjudicar una obra en que esos conocimientos se patentizan, al autor de los dibujos anatómicos publicados en Roma en 1554, y de las dos estatuas del mismo «que andan vaciadas en manos de los profesores,» como dice Ceán; abrigamos también nuestras dudas de que sea suyo el crucifijo de la iglesia de San Jerónimo, de Zamora, por razones análogas á las que acabamos de exponer.

No cabe, por el contrario, duda acerca de la legitimidad del bajo-relieve que regaló á Morlanes; de los frescos del Pardo y de los adornos del Alcázar, estos últimos destruídos por el incendio de Navidad de 1735; de la escultura del retablo mayor de las Descalzas reales, *Jesús con la cruz á cuestas*, y de la portentosa imagen de *Nuestra Señora de la Soledad* de los mínimos en Madrid; del bajo-relieve del *Descendimiento de la cruz*, de los trinitarios calzados en Valladolid; de las obras citadas de Granada y Burgos; de la estatua de San Jerónimo penitente, de la catedral de Salamanca, y en fin, del retablo de la catedral de Astorga, última obra que ejecutó, muriendo el siguiente año, prematuramente y siendo aún joven, como su distinguido amigo Juan de Arfe decía con sincero sentimiento. Las obras de que no hacemos mérito es muy posible que sean suyas, pero no nos atrevemos á asegurarlo y las juzgamos más bien de sus discípulos.

Obsérvase en Gaspar Becerra, en conformidad con la dirección dada á sus estudios, la predilección con que trata asuntos que se presten á la aplicación y ostentación de sus grandes conocimientos anatómicos. No hay que pensar, sin embargo, ni por un momento, que en sus trabajos escultóricos, que son los que aquí nos corresponde examinar, se velase ni eclipsase la vida y la expresión de las figuras por el realismo de los músculos; Becerra, educado en Italia, y aficionado á la anatomía, no se ol-

vida jamás de que nació en Andalucía, ni de que es artista cristiano y español; en sus producciones se encuentra perfectamente desenvuelto el ideal cristiano, y ellas patentizan una vez más el carácter peculiar y distintivo del arte patrio, determinado por el conjunto de circunstancias que oportunamente estudiamos, carácter que establece entre las producciones italianas y las españolas marcada distinción, imprimiendo sellos diferentes hasta en aquellas mismas obras debidas á artistas que, como Becerra y Berruguete, habían sido educados en Italia. «Comparad—dice á este propósito el ilustrado académico señor Marqués de Monistrol en su discurso leído ante la Real de San Fernando, en la sesión inaugural de 1875, haciendo palpable la diferencia entre los Renacimientos español é italiano en la escultura,—comparad cualquiera »de las obras de los maestros españoles con las de otro »maestro italiano de su época, y decidme qué diferente »espíritu les anima. Permitidme os traiga sólo á la me»moria el Cristo de Benvenuto Cellini, que se conserva »en el Escorial, y decidme, después de haberle contem»plado, si, á pesar de la admiración que os producen sus »detalles naturalistas (no tan perfectos á veces como el »entusiasmo los supone), acude la oración á vuestra »mente. Benvenuto copió allí un hombre, tan fielmente »esclavo de la naturaleza, tan humano, que en su exa»jerado realismo, nada omitió que fuera propio del »hombre, mientras olvidaba todo lo que nos recordase á »Dios. En cambio cualquiera de los crucifijos de Becerra, »su célebre *Entierro del Señor* conservado en Granada, »ó el *Descendimiento de la cruz* que labró para los trini»tarios calzados de Valladolid, no pueden contemplarse, »si nos queda siquiera en el alma un resto de sentimien»to, sin que el respeto y hasta el dolor nos embarguen.» Y no es posible dudarlo: el ideal cristiano, fortalecido por la lucha contra los árabes, por la omnipotencia del

clero, por la intolerancia religiosa, basada en el fanatismo de todas las clases, por todo el modo de ser de nuestra sociedad del Renacimiento, bebido en la leche del materno pecho, en la plegaria de la familia, en las misteriosas campanadas del alba y el angelus, en el consejo del anciano, en la lección del maestro, en el sermón del sacerdote, en las conversaciones del paterno hogar, en las cruces levantadas donde quiera, en los libros y las estampas, en el aire mismo, ese ideal se impone por su propia fuerza en todo espíritu é impregna toda artística creación, sin que sea dable emanciparse de su decisivo influjo, ni aun á los más geniales artistas, ni aun á las más independientes inteligencias de la Península ibérica. Gaspar Becerra, como Berruguete, como Vigarny, como Doncel, como más tarde Montañés y Alonso Cano, como en nuestros días los escultores que constituyen nuestro mejor timbre de artística gloria, se inspira en ese ideal, y con sujeción á él trabaja, siempre atento á traducirlo con fidelidad en el mármol y en el alabastro, en el barro, en la madera y en el bronce.

¿Qué mucho que así sucediera, cuando artistas de la talla del Torrigiano, rivales del coloso de Florencia, paganos por nacimiento y educación, si así puede decirse, al pisar el suelo español, parece como que se metamorfosean, y en las aguas que beben, y en el aire que respiran, su alma entera se llena de cristianas inspiraciones, tan valientes y magníficas que son capaces de crear el *San Jerónimo* del monasterio sevillano de Buenavista?

Este carácter de las obras de Becerra, resalta especialmente en la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad*, mirada por nacionales y extranjeros como su obra maestra y como una de las más insignes creaciones del arte cristiano. La reina Doña Isabel de la Paz probó con ella hasta tres veces, según Ceán refiere, la habilidad de Be-

cerra, siendo admirable lo acaecido en su ejecución, según lo cuenta Fr. Antonio de Arcos en la historia que publicó de esta imagen en 1640. Aparte de lo que en el relato del buen fraile pueda haber de invención ó de excesiva credulidad, lo cual ni nos toca ni nos interesa averiguar en este sitio, es lo cierto que la estatua, es decir, la parte escultórica de la figura, la cabeza y las manos, pues ya hemos dicho que es de vestir, «no puede »dudarse que es un prodigio del arte, porque—como dice »Ceán,—están en ella señalados el dolor, el decoro, la ter»nura, la constancia y la conformidad de la Madre de »Dios en su tristísima situación, hasta el punto que es »comprensible.» Con este juicio coincide el de Luis Viardot, cuyas palabras nos complacemos en citar: «La pieza »—dice,—que pasa por su obra maestra (de Gaspar Bece»rra) es una estatua de Nuestra Señora de la Soledad que »le fué encargada por la infanta Doña Isabel de la Paz, »hija de Felipe II, y colocada en la capilla del convento »de los mínimos en Madrid. Cuéntanse respecto á esta es»tatua varias historias milagrosas que el monje Fr. An»tonio de Arcos recogió en un libro publicado expresa»mente en 1640. Pero para atenernos á los solos prodi»gios del arte, no se puede negar que esta estatua, en que »están vivamente expresados la ternura, el dolor, la re»signación, sea obra digna de los más grandes nombres »en los más grandes siglos.»

Sepárase, no obstante, esta relación de la hecha por Ceán, en un detalle que, aunque insignificante para nuestro capital objeto, no conviene pasar por alto. Dice el autor del *Diccionario* que la imagen de la *Soledad* fué encargada á Becerra por la *reina* Doña Isabel de la Paz, y afirma el autor de *Les Merveilles de la Sculpture* que lo fué por la *infanta* Doña Isabel de la Paz, añadiendo, como para determinar más la persona á quien se refiere: «hija de Felipe II.» Como el párrafo de Viardot está evi-

dentemente calcado, como habrá podido observarse, sobre el de Ceán, á quien expresamente cita líneas antes, y escrito á su vista, parece haber empeño en rectificarle al separarse de su opinión, diciendo *infanta* en vez de *reina* y determinando la circunstancia de ser hija de Felipe II; si no fuera por esto, y la diferencia naciese de alguna ligereza, pasaríamos sin detenernos sobre esta discrepancia, ajena su solución hasta cierto punto á nuestras miras. Pero ya que parece haber empeño en rectificar lo que Ceán afirma, nos consideramos en el deber de salir á la defensa de éste, mostrando que el error es de Viardot. Cuatro fueron, en efecto, las mujeres que sucesivamente subieron al real tálamo del suspicaz hijo de Carlos V: Doña María de Portugal, Doña María Tudor, Doña Isabel de Valois y Doña Ana de Austria; la segunda no le dejó sucesión; de Doña María de Portugal tuvo al infortunado príncipe D. Carlos, que tanta materia ha dado á historiadores, novelistas y autores dramáticos para ejercitar su ingenio y su espíritu crítico; de Isabel de Valois tuvo á la infanta Isabel Clara Eugenia y á la infanta Catalina, y su última esposa le dió el príncipe D. Fernando, los infantes D. Carlos y D. Diego, y D. Felipe, que le sucedió en el trono por la prematura muerte de sus hermanos. Como se ve, los términos de la cuestión están perfectamente fijados: partiendo del punto en que Viardot está conforme con Ceán, es decir, de que quien dió el encargo á Becerra se llamaba Isabel de la Paz, fácil es averiguar si ésta fué esposa ó hija de Felipe II; á dos personas, en efecto, puede convenir y conviene este nombre: á la tercera esposa de Felipe II, Doña Isabel de Valois, hija de Enrique II, desposada en 24 de Junio de 1559 con el duque de Alba en nombre de su soberano, llamada *Princesa de la Paz*, por haberse estipulado su matrimonio en el tratado de Chateau Cambresis, siendo una de las consecuencias y condiciones de

la paz europea, y á su hija Doña Isabel Clara Eugenia, que también pudo ser llamada por este motivo como hija de la *Princesa de la Paz* y primer fruto de su matrimonio *Infanta de la Paz.* Ahora bien, fijados así los términos de la cuestión, ¿cuál de las dos señoras hizo el encargo consabido á Gaspar Becerra? ¿La *reina* Doña Isabel de la Paz, como dice Ceán, ó la *infanta* Doña Isabel de la Paz, como con significativa intención de corregir á Ceán afirma Viardot? Evidentemente la primera; y, en efecto, dos fechas bastan para quitar toda duda: la infanta Isabel nació en 1566 y Gaspar Becerra murió en 1570, es decir, cuando la infanta tenía cuatro años, edad que nos parece muy á propósito para saltar por los jardines y jugar á las muñecas, pero no para hacer encargos de *Nuestras Señoras*, ni á Becerra ni á ningún otro escultor. Eso prescindiendo de que cuando Becerra hizo la imagen de la Soledad, era *absolutamente imposible* que la hija de Felipe II encargase nada.

De subido mérito son también todas las demás obras de Becerra, especialmente sus crucifijos y los relieves citados por el aristocrático académico de la de San Fernando, en el párrafo que más arriba transcribimos de uno de sus discursos. Tenía la costumbre, según su ilustrado biógrafo, de hacer los dibujos de sus obras con sumo esmero, bien convencido de que el tiempo empleado en este trabajo previo, no sería mal gastado, antes bien, en alto grado útil, y á eso sin duda se debe el exquisito acabamiento de sus cuadros y estatuas. Cuéntase á este propósito, que habiendo empleado muchos días en hacer el dibujo del *Mercurio volando* para la fábula de Medusa que pintó en el Pardo, el Rey, al verle, le dijo en son de reconvención: «Y qué, ¿no habéis hecho más que esto?» Hacíalos asimismo, á la manera de los grandes profesores de Italia, en cartones del tamaño de las obras que había de pintar; «loable sistema, añade Ceán, poco usado entre los nues-

»tros, y á lo que se puede atribuir la decadencia del diseño en los siguientes siglos.»

Becerra, ya lo hemos dicho, aunque cultivó, á ejemplo de los grandes maestros de la época, las tres artes del dibujo, sobresalió sin disputa en la escultura, no llegando á elevarse, ni con mucho, en la pintura, á pesar de la «suficiencia y habilidad» que Felipe II le reconocía en su Cédula de 23 de Agosto de 1563, nombrándole su pintor de cámara, á la altura que en el arte de Fidias y Praxiteles alcanzó. Ceán Bermúdez no vacila en asentar á este respecto, que en la escultura «excedió á todos los españoles que le habían precedido, y ninguno le igualó de los que le sucedieron;» lo que equivale á conceder á Gaspar Becerra la palma en el cultivo de la escultura patria; opinión á que parece asentir Viardot, al citar el dicho de Cean, sin rectificarlo. Mucho dudamos, sin embargo, que hoy se dejase pasar sin controversia tan atrevida afirmación, y, por nuestra parte, al reconocer el mérito del hijo de Baeza, y huyendo de establecer absolutas preeminencias y ofensivas comparaciones, creemos, empleando el lenguaje mismo de Ceán Bermúdez, que no excedió á todos los españoles que le habían precedido, y que más de uno de los que le sucedieron le igualaron. Basta consultar la historia del arte, tal cual la vamos exponiendo, para adquirir el convencimiento de lo que acabamos de decir, sin pretender rebajar la gloria de Becerra.

Pero si se comprende y explica, hasta cierto punto, el apasionamiento con que el autor del *Diccionario histórico* establece la superioridad de Becerra sobre todos los demás artistas españoles, no se acierta á comprender ni justificar el silencio que algún escritor guarda sobre su nombre y producciones, hasta el punto de no citarlo ni una vez siquiera en una obra consagrada exclusivamente á la exposición de *El Arte cristiano en España.* Aludimos al Director del Museo de Francfort, J. D. Passavant,

á quien por otros conceptos debe agradecimiento la historia del arte patrio. Es verdad que el libro de Passavant, podría, más bien que el título que tiene, llevar tan solo el de *Impresiones de un viaje artístico por varias provincias de España*, pues no otra cosa es realmente; pero aun así y todo, no es disculpable la omisión del erudito viajero, tanto menos, cuanto que entre las provincias que recorrió se cuentan Madrid, Valladolid, Granada, Salamanca y Burgos, precisamente las ilustradas con las obras de Becerra. El silencio de Passavant es mucho más incomprensible, en cuanto que conocía el *Diccionario* de Ceán, y por consiguiente su opinión, siendo por tanto de presumir que estaría curioso por contemplar las obras del ponderado artista. Todavía se explica menos que el ilustrado D. Claudio Boutelou, traductor y anotador del libro de Passavant, no haya consagrado unas cuantas líneas siquiera á llenar el vacío de la obra que traducía.

ARTÍCULO III.

LA ESCULTURA DESDE BERRUGUETE Y BECERRA HASTA FINES DEL SIGLO XVI.

§ 1.º—Los grandes maestros contemporáneos de Berruguete y Becerra.

Los émulos de Berruguete.—*Juan de Badajoz.*—Sus obras.—El claustro de San Zoil de Carrión de los Condes.—El convento de San Marcos de León.—*Doncel* y *Orozco.*—La sillería de coro de San Marcos de León.—*Los Valdelviras.*—La casa Ayuntamiento de Sevilla no es de Pedro de Valdelvira.—*Diego Guillén.*—Sus obras.—Sepulcro de Don Garci-Fernández Manrique.—*Los Vergaras.*—Sus obras.—*Los Arfes.*—*Juan de Arfe Villafañe.*—Obras de Arfe Villafañe atribuídas á Leoni.

Varios son, entre los contemporáneos de Berruguete, los que se citan como sus rivales y émulos, exageradamente á nuestro juicio, siquiera sean dignísimos de aprecio y rayen á considerable altura en las esferas del arte. Cuenta entre ellos D. Antonio Ponz, á Pedro de Valdelvira; no vacila en hacer lo mismo Carderera con Diego Guillén; enuméranse como tales, por todos los historiadores del arte patrio, á Vigarny y á Becerra, y podríase sin desdoro para estos nombres ilustres, poner á su lado los del maestro Doncel y los Vergaras, Juan de Badajoz y Juan de Arfe Villafañe. Son todos ellos distinguidos mílites de la escuela del Renacimiento y los que en la Península lograron llevar á su apogeo el arte escultórico en todas sus manifestaciones; pero preciso es confesar que de Berrugete y Becerra á todos sus pretendidos rivales, existe no pequeña distancia.

El primer nombre, cronológicamente hablando, ver-

daderamente ilustre, con que tropezamos, es el del celebrado *Juan de Badajoz*, escultor y arquitecto que logró merecida fama en el segundo tercio del siglo XVI, y á quien se deben no pocos de los principales monumentos con que se enorgullece justamente España. Suyos son, en efecto, el trazado del precioso claustro del monasterio de padres benedictinos de San Zoil, junto á Carrión de los Condes, el del monasterio de Eslonza, la ostentosa fachada del magnífico convento de San Marcos de León, y según Caveda, el bellísimo trozo de arquitectura plateresca que constituye el tercer cuerpo aéreo y gentil de la fachada principal de la catedral de León, con sus dos templetes de planta triangular, su perforada rosa y su agudo frontón coronado de estatuas.

Muchos nombres corren asociados al de Badajoz, como autor del trazado del claustro bajo de San Zoil; compréndese que así sea cuando se sabe según la inscripción grabada en el ángulo oriental del mismo claustro, que fué empezado en 7 de Marzo de 1537 y se acabó en dicho ángulo el 27 de Marzo de 1604, sesenta y siete años después de comenzado. Ayudaron al hábil artista en efecto, que sólo pudo dirigir la construcción del lienzo oriental, *Miguel de Espinosa*, á quien erróneamente atribuye D. Antonio Ponz, toda la escultura del claustro, si bien le pertenece una gran parte; *Juan Bello*, vecino de Sahagún; *Juan Mian*, de León; *Pedro de Castillo*, aparejador que había sido de Badajoz, superintendente después por su maestro y al fin maestro principal; el celebrado *Antonio Morante*, vecino de San Cebrián, cerca de Zamora, de quien parece ser la efigie en piedra del *Salvador* con que termina la portada del claustro y el *Cristo á la columna*, atribuído á Espinosa por Ponz, que se venera en la capilla de los Condes, ejecutado mucho tiempo después; *Juan de Celaya*, maestro de obras de Palencia, con quien en 1574 se hizo una nueva contrata, finalizando el claustro bajo tres

años después; *Pedro Torres* y *Juan de Bobadilla*, vecinos de Palencia, con quienes se contrató la obra del claustro alto; y en fin, el palentino *Bernardino Ortiz*, que en 1587 reformó y perfeccionó, al decir de Ceán, las imágenes de San Pablo y San Sebastián, porque no correspondían á las demás, y *Pedro Cicero*, que puso fin á la obra en 1604. Ricamente exornado con profusión de estatuas y relieves, medallas y follajes, molduras y caprichosas invenciones por el ostentoso gusto plateresco, se nos presenta el lindísimo claustro de San Zoil, con sus adornados arcos, sus decoradas bóvedas y sus exteriores paramentos graciosamente, sin prodigalidad, esmaltados de excelentes medallones. Aunque como hemos dicho, Juan de Badajoz sólo pudo dirigir el primer lienzo, que fué el oriental, suya es casi toda la gloria de este monumento por él concebido y trazado con la elegancia, esbeltez y riqueza que en todas sus producciones resalta.

También en la obra de San Marcos de León, se asocian al de Badajoz dos nombres ilustres: los de *Doncel* y *Orozco*. Este convento, levantado sobre las ruinas del antiguo hospital de San Marcos, donado por el obispo D. Juan Allentino á D. Suero Rodríguez y su mujer, para proteger la orden de Caballeros de la Espada, después de Santiago, y derribado á pretexto de su estado ruinoso en 1514, fué comenzado en 1537, según parece, por trazas de Juan de Badajoz, á quien la tradición constante de León atribuye la dirección de los trabajos. La parte que nos interesa examinar principalmente, es la dilatada fachada, que empezando desde la portada de la iglesia, se extiende hasta llegar á orillas del río. No dejaremos, sin embargo, de mencionar á la ligera el extenso claustro de dos cuerpos con 42 medallones de la historia sagrada y profana, y especialmente española, doble friso adornado de cabezas de ángeles y armas de Santiago, y un retablo de piedra, con adornos platerescos, junto á la

puerta de comunicación con la iglesia, que tiene en el centro un hermoso relieve con el *Nacimiento de Jesús;* el interior del templo, notable modelo del estilo de transición de la época; la preciosa sacristía, los púlpitos de mármol y un retablo de estilo del Renacimiento, con el Padre Eterno circundado de ángeles y la *Aparición del Apóstol Santiago.*

Dos cuerpos forman la fachada del convento de San Marcos: el primero, con ventanas de medio punto y pilastras platerescas, y el segundo con balcones abalaustrados, columnas y nichos sin estatuas, y un calado antepecho con candelabros por coronamiento. Lo que constituye la gran belleza de esta fachada, es su lujosa exornación. Treinta y ocho medallones con otros tantos bustos, se extienden en labrada línea por el basamento, y borda y esmalta la desnudez de las paredes, gustosa variedad de adornos platerescos. En los bustos de los medallones, hácense singulares maridajes: César al lado de Judit, Josué junto á Carlomagno, Aníbal al lado de Judas, y así se hallan en pintoresco desorden, unos junto á otros, Trajano y el Cid, Lucrecia é Isabel la Católica, Carlos II y César Augusto; otras veces parece presidir cierto pensamiento á la elección, y así se encuentran juntos los dos Páris, padre é hijo; Hércules, Héctor, Alejandro y César; Judit, Isabel la Católica y Lucrecia; Carlomagno, Bernardo del Carpio, Alfonso el Casto y Fernán González; D. Fernando el Católico, D. Felipe el Hermoso y el príncipe D. Juan; en alguna colocación parece descubrirse cierto satírico intento, como sucede al poner á Carlos II entre Augusto y Trajano; y en fin, en los medallones del lado occidental de la portada, que interrumpe con su vano la serie, se ve la intención de consagrar un recuerdo á los maestres de Santiago, por orden cronológico.

De los bustos mismos que encierran los medallones se

infiere que no todo el adorno de la fachada es obra de Doncel. Sabemos por Ceán Bermúdez, que Doncel sólo trabajó hasta 1544, siendo todo lo demás, en que se procuró vanamente imitar lo antiguo, de los años 1715 á 1719. Del trabajo de Doncel ¿qué hemos de decir? Badajoz encontró aquí un digno traductor en piedra de su pensamiento. «¡Qué riqueza—dice Caveda, hablando de »esta fachada,—qué grandiosidad la suya! ¡Cuánto mérito »y esmerada diligencia en los adornos de que aparece »revestido el caprichoso orden compuesto que lo decora! »¡Cuánta hermosura en los detalles! Sus graciosos festo»nes y delicados frisos, tomados sin duda de las loggias »de Urbino; sus medallones colocados en el zócalo ó ba»samento, todos de un gusto antiguo y severo, pasarían »por un feliz esfuerzo del cincel de Berruguete ó de Be»cerra, si no supiésemos que fueron dirigidas estas es»culturas por Guillermo Doncel y Orozco.»

De este último son los dos magníficos relieves abiertos en los cuerpos inferiores de ambas torres, que son los más notables de la portada del templo, y que representan *La Crucifixión del Señor*, el de la derecha, y *El Descendimiento de la Cruz*, el de la izquierda. Sólo el primero manifiesta su autor en la inscripción *Horozco me fecit*, que lleva encima; el segundo se presume sea, por su estilo, de la misma mano, aunque mejor trabajado, pero en realidad nada puede asegurarse con certeza. Para explicar la diferencia entre ambos relieves, existe una tradición recogida por el Sr. Quadrado, según la cual, el relieve anónimo sería obra de un discípulo de Orozco, y habiendo visto el maestro que le excedía en mérito, le borró el nombre y hasta intentó destruirlo en un arrebato. Sea de ello lo que quiera, y reconocida la superioridad de dibujo y ejecución del segundo relieve, no cabe duda que ambos son dignos de estudio y elogio.

Por lo que hace al insigne Guillermo Doncel, escasísi-

mas son las noticias que de él han llegado hasta nosotros, y aun podríamos decir que á una sola se reducen, bastante, sin embargo, para acreditar su nombre y conquistarle un puesto entre los más ilustres del arte patrio. Esa única noticia no la debemos al celo de ningún historiador coetáneo, sino al mismo Guillermo Doncel, que, en una de las sillas bajas del coro de San Marcos de León, escribía entre los brazos de un arpa de madera blanca, en la silla embutida: *Magister Guillermus Doncel me fecit MDXLII.* De análoga manera sabemos que el año 1541, fecha consignada en la segunda silla, cerca de la puerta del coro, comenzó sus trabajos, y en 1543, año escrito en una tarjeta de la escalerilla que sube á la sillería alta, los terminó. Estas tres fechas y ese nombre escrito en diversos lugares de la sillería, constituyen hoy la historia entera y autobiográfica del maestro Guillermo Doncel. Nos equivocamos: también sabemos que el hábil maestro ejecutó la escultura de la fachada del mismo convento, según Ceán afirma, desde el año 1537 hasta el de 1544; este dato, sin embargo, no tiene el carácter autobiográfico de aquél, si bien le da autoridad la semejanza de estilo y manera que entre la sillería y la fachada existe, equivaliendo, por tanto, cada uno de los relieves de la fachada, conocido ya el nombre del autor de la sillería, á una firma legalizada de Doncel.

No se crea, sin embargo, que ni toda la escultura de la fachada, ni toda la talla de la sillería sean obra del insigne Guillermo: hasta muestra la intervención de diversa mano y en época bien diferente, el barroquismo del resto de la talla de la sillería, y los «churriguerescos resabios,» como dice el Sr. Quadrado, que en gran parte de la fachada se notan y que con los retratos de Carlos II y otros personajes, hacen toda duda imposible. Todavía si su estilo y carácter no anunciasen otros tiempos y manos, el letrero colocado en la escalerilla de la Epístola

Empezóse á renovar esta sillería, año de 1721, *y acabóse en el año de* 1723, y la autorizada noticia consignada por Ceán, de que la parte barroca de la fachada se trabajó desde el año de 1715 al de 1719, bastarían para desvanecer toda duda de que no fué Doncel su autor.

Por lo que hace al mérito del trabajo de Doncel, excusado es decir que es sobresaliente, revelando el exquisito gusto y buena escuela de su autor. La sillería del coro de San Marcos, mejor dicho, la parte de la misma, trabajada por Doncel, compite en riqueza de composición y ejecución acabada con el mejor de su género en España. ¿Qué puede pedir el más exigente á la naturalidad y nobleza de las estatuas de Padres de la Iglesia, que constituyen el principal adorno de la sillería alta? ¿Qué á los bustos de los medallones que la sillería baja embellecen? ¿Ni qué á las caprichosas columnitas platerescas, á los acabados centauros, á las estatuillas y grupos del coronamiento, á los delicados adornos de tallos y cintas, molduras y flores, enroscados genios y sátiros, niños y atletas, ángeles y monstruos peregrinos que en los frisos y cornisamentos, bordando lindas orlas y riquísimas fajas, realzan los primores de tan admirable fábrica? ¿Pueden presentarse mejor concebidos y ejecutados pliegues ni más acabada expresión, que la de la estatua y rostro de San Isidoro, en la sillería alta? ¿No son cabezas tan arrogantemente concebidas y tan valientemente ejecutadas como las de Berruguete, las que se admiran en los medallones de la sillería baja?

«Y es digno de notarse en esta magnífica sillería— »como dice muy bien D. Juan de Dios de la Rada y Del- »gado, en su monografía de *San Marcos de León*, inser- »ta en el *Museo español de antigüedades*,—que á pesar »de estar trazada bajo la impresión y norma del nuevo »estilo del Renacimiento, que con sus paganos orígenes, »historia y preceptos se levantaba triunfante sobre el

»religioso goticismo, el autor de la sillería de San Mar»cos, aunque ajustándose en la forma á los buenos precep»tos de la nueva escuela, y hasta sin dejar de valerse »para los ornatos de recuerdos mitológicos, supo conser»var en la expresión de las figuras el sentimiento de la »religión que impulsaba su mano de tal modo, que no se »echa de menos, al contemplar aquella magnífica obra »de arte, el sentido y armónico concierto que forman »todas las partes con las obras del anterior estilo, concu»rriendo á un mismo fin, el de despertar en el corazón y »en la inteligencia de los fieles ideas siempre en armo»nía con su santa creencia.»

Pedro de Valdelvira, el rival de Berruguete, según Ponz, nació en Alcaráz en el último tercio de la décimaquinta centuria, y lo mismo que el hijo de Paredes de Nava, marchó á Italia á estudiar en la escuela de Buonarrota los buenos principios del neo-clasicismo. Para que su semejanza con Berruguete fuese mayor, también Valdelvira fué arquitecto y aun pintor, y algunas de sus obras andan atribuídas á Berruguete, sin que puedan resueltamente ser adjudicadas ni á uno ni á otro. De Italia pasó á España Valdelvira, instado por Francisco de los Cobos, secretario de la Majestad Imperial de Carlos V, quien le encargó el trazado y ejecución de la iglesia del Salvador de Ubeda, obra que labró su reputación, ganándole fama de purista clásico y de hábil artífice por la sencillez y buen gusto de los adornos y la hermosura de las estatuas y relieves. Más todavía que esto, contribuyó á su nombradía la catedral de Jaén, erigida, como dice Caveda, por sus diseños y sin un solo recuerdo ya de la manera gótico-germánica. Los cuatro bajo-relieves colocados en las fachadas interiores del crucero, que representan el Nacimiento y la Epifanía del Señor en el lado de la epístola, y la Circuncisión y la Presentación en el templo en el del Evangelio, no desmerecen de sus de-

más obras en esta iglesia y justifican el dicho de Ponz.

Entre las muchas fábricas que generalmente se le atribuyen, cuéntase por Ceán Bermúdez la Casa-Ayuntamiento de Sevilla, que otros adjudican á Berruguete. Apóyase Ceán, para fundamentar su opinión, en argumentos ciertamente flojos, especialmente por lo que atañen á su lado afirmativo. «Nos persuadimos á creer— »dice—que Valdelvira haya sido el autor de las casas de »Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla, que muchos atri»buyen á Berruguete. De lo que hemos dicho en su ar»tículo, no consta que jamás haya estado en esta ciudad, »por haber andado ocupado en Castilla y ser de avanzada »edad cuando se trabajaba esta gran obra, que se acabó »el año de 1565, el mismo en que falleció Valdelvira, pu»diendo haberla ejecutado en los cuatro años preceden»tes, desde que el obispo de Jaén determinó hacer el »hospital de Ubeda. Por otra parte, nos induce á esta »sospecha el no haber en Andalucía sujeto capaz de eje»cutarla en aquellos tiempos sino Valdelvira, pues que »Diego de Siloe estaba ocupado en Granada con la direc»ción de aquella catedral, y aunque el cabildo de la de »Sevilla le nombró visitador de sus obras, no se detenía »en ella más que quince días en cada un año.» Como se ve, los argumentos no pecan por exceso de solidez, y así no es extraño que la presunción en ellos fundada haya resultado inexacta, según todas las probabilidades.

El ilustrado Director del Museo de Francfort, escribía en *El Arte cristiano en España*, fruto de sus investigaciones artísticas en la Península: «El edificio más im»portante del estilo del Renacimiento, que hay en Sevi»lla, es la Casa Ayuntamiento, que se empezó á edificar »por Carlos V en 1545 y se concluyó en 1564; no se co»noce el arquitecto que la hizo, pero es probable fuera »un italiano.» D. Claudio Boutelou, traductor y anotador de la obra de Passavant, pone por nota á esta afirmación

la lista de varias partidas y recibos, según los cuales, figuraba desde 1535 como *Maestro mayor* de las obras *Juan Sánchez*. Este maestro es el único que aparece en los libros inventariados del siglo XVI en el archivo del Ayuntamiento de Sevilla, como maestro mayor, á quien se ordena pagar á cuantos habían labrado de cantería en dicha obra. Fácilmente se deduce de todo esto que el maestro Juan Sánchez es, según todas las probabilidades, el autor de la Casa-Ayuntamiento sevillana. ¿Quién es este Juan Sánchez? Dos escultores de este nombre encontramos en el *Diccionario* de Ceán: un Juan Sánchez, que trabajaba con Ferranz y Martín Sánchez, el año de 1418, en los adornos de la fachada principal de la catedral de Toledo, y otro Juan Sánchez Barba, natural de las montañas de Burgos, establecido en Madrid con grandes créditos, en la primera mitad del siglo XVII; ni uno ni otro pueden ser el Juan Sánchez á que los libramientos del archivo municipal hispalense se refieren. Este maestro, que sería sin duda distinguido, cuando en época de tal florecimiento le hallamos ocupado en obras tan importantes con tal cargo, nos es desconocido y nada de él sabemos, fuera de lo que dichos papeles indican. No vacilamos, sin embargo, en atribuirle la obra de la Casa-Ayuntamiento, y si como nos parece, es esta obra suya, ella basta para acreditar su oscuro nombre, supliendo página tan brillante todas las demás de su desconocida historia.

Por lo demás, si alguna duda puede quedar, en cuanto á que sea este Juan Sánchez el autor de la casa municipal sevillana, no así en cuanto á que no lo es Valdelvira, á menos de suponer á éste tan poco consecuente con su sistema y escuela, que pudiese producir tras la catedral de Jaén, que como dice con mucha razón Caveda, en su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España* «reune la sencillez á la gra-

»vedad, ostenta un carácter verdaderamente romano, y »observando la forma del antiguo, no presenta más or»namentos que los necesarios, y esos en el lugar que les »corresponden y distribuídos con oportunidad y acertada »economía, desapareciendo el gusto plateresco,» la Casa-Ayuntamiento de Sevilla, cuyos dos cuerpos tienen sus pilastras, capiteles, arquitrabes, frisos y pedestales, como dice el mismo Ceán, cuyas palabras textuales nos complacemos en aducir, «llenos de adornos grotescos, ejecu»tados con tanta delicadeza, que parecen vaciados en »cera, y contienen medallas con bustos muy relevados, »niños sobre las ventanas, cariátides á los lados de los »balcones y otras cosas que manifiestan la opulencia del »dueño y el gusto, el saber y la fecundidad del autor, »teniendo también enriquecido el techo de la sala de ve»rano con relieves de reyes y personajes, y la de invier»no con costosos artesonados, y hasta en la escalera, en »el zaguán y en las puertas hay adornos del mismo gusto »con figuras, festones y otros caprichos, todo digno de »mejor conservación.» Es verdad que se nos podría objetar con el eclecticismo de Diego Riaño; pero sobre ser esta flexibilidad de principios poco común, hallamos tan acentuado carácter de sobriedad y clasicismo en las obras auténticas de Valdelvira, que no nos autoriza, en modo alguno, para suponerle autor á la vez de fábricas inspiradas en tan distintas escuelas como la catedral de Jaén y la Casa-Ayuntamiento de Sevilla (1).

(1) Al corregir las pruebas de esta obra, tres años después de escrita, hemos tenido la fortuna de tropezar con el siguiente párrafo en el tomo III de la magnífica obra *España*, que comprende *Sevilla y Cádiz*, escrito por el concienzudo historiador y anticuario D. Pedro de Madrazo: «Ignorábase hasta ahora qué arquitecto diera la traza »para esta insigne obra, y en qué año se principiara; sabíase sola»mente que Juan Sánchez, maestro mayor de la ciudad, la dirigía »en 1545; que ya se celebraban en ella los cabildos en 1556, y que

No dejaremos pasar aquí la oportunidad de mencionar al digno hijo de Pedro, *Andrés de Valdelvira*, más distinguido que sus hermanos *Francisco* y *Cristóbal*, también escultores y auxiliares del padre en sus principales obras. Andrés nació en el mismo pueblo que su padre, en 1509, aprendiendo con Pedro los buenos principios de la arquitectura y escultura, ayudándole en sus tareas y terminando las obras que su padre no pudo concluir, como el hospital é iglesia de Santiago en Ubeda, cuyo retablo mayor, con sus veintitres estatuas y relieves del basamento y sus delicados y prolijos adornos, así como la sillería del coro con sus relevados apóstoles del respaldo y sus medallas del cornisamento, pregonan el buen gusto y exquisito tacto del hijo de Pedro de Valdelvira. Después de trazar y levantar la elegante iglesia parroquial de Villacarrillo, en la misma provincia de Jaén, fué llamado en 1564 á Cuenca por el cabildo, para visitar el claustro de la catedral, que entonces se estaba construyendo, continuando posteriormente la famosa sacristía empezada por su padre, en la catedral de Jaén,

»se acabó en 1564, reinando Felipe II, como lo atestigua una ins-»cripción colocada en una pilastra de su galería alta, siendo asistente »D. Francisco Chacón, señor de Casarrubios y Alcaide de los Reales »Alcázares. Pero hoy afortunadamente, merced al celo explorador »de un distinguido aunque joven anticuario sevillano—el Sr. Gestoso »y Pérez en su *Guía artística de Sevilla*,—sabemos que la edificación »de este insigne monumento, dirigida por su maestro mayor Diego »de Riaño (aquel fácil arquitecto que lo mismo ideaba para la cate-»dral una sala capitular greco-romana, que una sacristía mayor pla-»teresca, y que una sacristía menor ojival), se puso por obra mediado »el año 1527; que el referido Riaño cobró en 1528 el segundo tercio »de su salario anual de 10.000, que venció en fin de Diciembre de »dicho año 1527; que entre los artífices de quienes se valió figuraron »un *Arnao*, aparejador, unos hermanos *Vexines*, un *Martín* y un »*Juan de Gainza*, y que la piedra para la obra se traía de las can-»teras de Utrera.»

en cuyos trabajos le sorprendió la muerte, no sin que antes recomendara eficazmente al cabildo el mérito é inteligencia de su discípulo predilecto *Juan Barba*, que dió fin á la obra de los Valdelviras, ayudado probablemente por los escultores *Juan Reclid* y *Luis del Aguila*, vecinos de Jaén, cuya habilidad debería ser bien notoria cuando fueron llamados en 1555 á Sevilla á tasar las obras ejecutadas en los *lados* del famoso retablo mayor de su catedral.

Pone, según dijimos, Carderera casi al nivel del insigne Berruguete al escultor *Diego Guillén*, autor de los bellísimos retablos conservados en Bribiesca, provincia de Burgos, que llaman justamente la atención de todos los inteligentes. Jovellanos los calificaba en sus cartas á Ceán Bermúdez de «escultura bella, graciosa y de un »mérito sublime, y muy admirable á mis ojos, así en las »estatuas y figuras, como en los bajos y medio-relieves,» llamando á su autor, que le era desconocido, «monstruo del arte.» Carderera afirma, por su parte, que «á juzgar »por lo elegante de algunas figuras del retablo, debemos »suponer que si no estuvo en Italia, fué el más aven»tajado discípulo, cuando no rival, del insigne Berru»guete.»

Al mismo Diego Guillén atribuye el autor de la *Iconografía española* las estatuas de D. Garci Fernández Manrique, tercer conde de Osorno y de Doña Juana Enríquez, su esposa, notables por muchos conceptos. He aquí cómo Carderera las describe: «La del Conde—dice—gra»ve y majestuosa, descansa con noble dignidad su cabeza »sobre un rico almohadón. Trae la barba larga, según »empezó á usarse en tiempo de Carlos V, mas sin la exa»gerada longitud que entonces estuvo tan en boga, y cu»bre su cabeza el birrete condal, lleno de pedrería. Las »escarcelas están ricamente cinceladas y debajo de ellas »asoma una corta túnica de malla. Brilla en el peto de

»su coraza la gloriosa insignia de Santiago, además de »la cadena de caballero, de la que pende una pequeña »cruz. Es notable por su riqueza el *gran ropón* ó *ropa de* »*Estado*, con mangas pendientes ó *bobas*, que llegan »hasta los pies y tienen el mismo corte que el de la es- »tatua del condestable de Castilla..... La estatua de Doña »Juana Enríquez, tan rica como honestísimamente ata- »viada, presenta curiosas particularidades. La toquilla ó »*garbín* de la cabeza, adornada en los bordes con gra- »ciosos caireles ó bandas de estrellitas de oro, deja caer »hacia atrás sus dos extremidades que, cruzándose, vie- »nen después por encima de los hombros á juntarse en »el pecho, á semejanza de la moda, que duró hasta fines »del reinado de Felipe III, y de cuyas puntas pende un »joyel en forma de jarroncito. El brial ó *saya ropa* tiene »el escote generalmente usado durante los siglos XV y »XVI, y la falda según la moda de la mayor parte de las »damas de aquella época, que las traían muy largas y »arrastrando, dando lugar á que los moralistas las re- »prendiesen agriamente en libros y sermones. Las ban- »das son de notable amplitud, con tendencia á formar »punta, usanza muy generalizada en la corte de Doña »Juana y su hijo..... Así el escote como el talle, la ban- »da central y bordes interiores del vestido, llevan una »guarnición con exquisitos adornos y un cordón de aljó- »far á lo largo, de la propia manera que otro cor- »dón de perlas borda la circunferencia del manto. Sujeta »el talle una cinta ó ceñidero, con dos cordones, de que »pende un rosario terminado en una medalla. Los pies »quedan cubiertos bajo la falda del vestido, dejando, sin »embargo, entrever que están calzados con altos cha- »pines.»

El Diego Guillén á quien Carderera atribuye estas notables estatuas ¿será por ventura el mismo Guillén escultor, citado por Ceán, que en 1537 trabajaba bajo la

dirección de Covarrubias, en la portada de la capilla de la torre de la catedral toledana, que hizo posteriormente las primorosas puertas y rica cajonería de la sacristía mayor de la catedral hispalense, que oportunamente hemos ya estudiado? Nos persuadimos á que no, y creemos que el Guillén de Ceán y el Diego Guillén de Carderera, son dos personas distintas; á ello nos inclina la desemejanza de estilo de unas y otras obras, que si bien no es mucha, es, sin embargo, bastante para denunciar diverso pensamiento y diferente mano y cincel. Esperamos, sin embargo, mayor suma de datos para poder resolver definitivamente esta cuestión.

Digno es también el reputado *Nicolás de Vergara, el Viejo*, escultor y pintor, de figurar al lado de los Donceles, Becerras y Valdelviras, así como su hijo del mismo nombre, *Nicolás, el Mozo.* Acreditan al primero especialmente las famosas vidrieras pintadas de la catedral primada, cuya prolija obra, comenzada en 1418 por Delfín, continuada á principios del siglo XVI por Aleas Vasco de Troya, el clérigo Alejo Ximénez, Gonzalo de Córdoba y Juan de la Cuesta, y no acabada sino en vida de los dignos hijos de Vergara, *Nicolás* y *Juan*, no fué obstáculo á que el padre dedicase á otras muchas su atención. De sus manos es la estatua de *Nuestra Señora de la Encarnación*, que está en el crucero ó fachada del Reló, así como la reja para el sepulcro del cardenal Cisneros. Esta última no la pudo concluir por haberle sorprendido la muerte en 1574, y la acabaron sus dos hijos, Juan y Nicolás, quienes hicieron también la gran obra en bronce y hierro de los facistoles laterales del coro toledano, encomendada por el cabildo á su padre, ya anciano y achacoso. Es cada atril «un trozo de arquitectu»ra, compuesto de zócalo ó pedestal, tres columnas dó»ricas, arquitrabe, friso y cornisa; en el friso tiene tres »medallas con pasajes de la Sagrada escritura, graciosas

»estatuitas encima del cornisamento y los escudos de »armas de D. Sancho Busto de Villegas, gobernador »del arzobispado, y del canónigo D. García de Loaisa, »que era entonces obrero,» como dice Ceán. Concurrieron á la tasación de esta obra *Francisco Merino* y *Marcos Hernández*, plateros, nombrados por el cabildo, y el florentino *Juan Bautista Portighiani*, por la de Nicolás, el Mozo; y no habiendo conformidad entre las partes, dirimió la contienda Pompeyo Leoni, valuando el trabajo de los Vergaras en más de 2.000 ducados. Para que en todo pareciesen rivalizar los dos Vergaras, padre é hijo, ambos hicieron trazas para urnas de plata, con idéntico objeto: el padre para conservar los restos de San Eugenio, y el hijo para guardar los de Santa Leocadia, unos y otros donados á la iglesia primada, en 1565 y 1587 respectivamente, por Felipe II; los dos diseños fueron entregados al habilísimo platero Francisco Merino, quien dió concluídas las urnas en 1569 y 1592. Ellas solas bastarían para acreditar el nombre de los Vergaras y el de Merino; ambas parecen inspiradas en el mismo pensamiento, y son de lo mejor que en España se haya hecho en su género. El profundo conocimiento del dibujo, la grandiosidad de las formas y el gusto y delicadeza de los adornos, cualidades distintivas, según Caveda, de Vergara, el Viejo, tanto como de su hijo, se patentizan, mejor que en sus demás obras, en el diseño de estas urnas. Vergara, el Mozo, como arquitecto, no fué menos notable que como escultor, y suyas fueron, entre otras varias, las trazas y primeras obras del Sagrario nuevo y capilla de Nuestra Señora de la catedral de Toledo, el modelo de la iglesia de monjas bernardas de la misma población y el diseño y dirección de las obras del Sagrario del monasterio de Guadalupe. También es Vergara, el Joven, digno de mención por el trabajo de las cantoneras en bronce de los libros de coro del Real monasterio de San Loren-

zo, que no llegó á terminar, por haber dado orden Felipe II de que parase la obra, á causa de su mucho coste y por el excesivo tiempo que empleaba. Ambos Nicolás Vergara murieron en Toledo, el padre en 1574, y el hijo en 1606, dejando grata é imperecedera memoria.

Aunque excluídos por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* de la lista de los escultores, y sólo enumerados entre los plateros, juzgaríamos en alto grado defectuoso nuestro trabajo, si no consagráramos nuestra atención á los ilustres Arfe, Enrique, Antonio y Juan, á este último muy especialmente. Oblíganos á ello la excelencia y fecundidad de sus talentos y la indudable influencia que con sus numerosas y ricas obras ejercieron. Trabajó *Enrique Arfe*, á principios del siglo XVI, las custodias de las catedrales de León, Toledo y Córdoba, la del monasterio de benedictinos de Sahagún, y gran número de cruces, cetros, portapaces, incensarios y blandones para varias iglesias de España, todo por el estilo gótico. Hizo su hijo *Antonio* las custodias de la catedral de Santiago y de la parroquia de Santa María de Medina de Rioseco, las andas de la de León, y otra porción de piezas del culto eclesiástico, en las cuales rompió con las tradiciones de la escuela de su padre, introduciendo los miembros arquitectónicos del clasicismo con aquellas modificaciones y especial sello de la escuela que se conoce con el nombre de *plateresca*, de que fué uno de los introductores. En fin, *Juan de Arfe Villafañe*, nacido en León en 1535, hijo de Antonio y nieto de Enrique, ejecutó las custodias de las catedrales de Avila, Sevilla, Valladolid y Osma, y la de la parroquia de San Martín en Madrid; reparó las estatuas en bronce hechas por Pompeyo Leoni para los enterramientos del Escorial; hizo sesenta y cuatro bustos de chapa de cobre, mitad de santos y mitad de santas, para el relicario del Real monasterio de San Lorenzo; una fuente y aguamanil de plata dorada y esmaltada con figuras mitológicas de re-

lieve; el diseño y grabado, según el P. Buriel, de las láminas del *Caballero determinado*, de Oliverio de la Marca, traducido por Carlos V, puesto en verso por Acuña y publicado en 1573 en Salamanca, y otra multitud de obras, especialmente objetos para el culto que de todas las iglesias de España le encargaban.

No es el solo título de habilísimo platero el que Juan de Arfe puede presentar á nuestro aprecio. Cuando de obras como sus custodias se trata, ciertamente que harto merece nuestra consideración; pero si sólo ellas constituyesen sus producciones, no le dedicaríamos sino ligera mención, como á su padre y á su abuelo. Juan de Arfe Villafañe tiene, afortunadamente, algo más que sus custodias: el haberle encomendado Felipe II la reparación de las estatuas hechas por Pompeyo Leoni en el Escorial, haciéndole venir expresamente para ello de Segovia, donde ejercía el cargo de ensayador en la casa de moneda, es claro indicio de que Arfe no era sólo un simple platero; el habérsele encargado, en 1597, la ejecución de los sesenta y cuatro bustos de que hemos hablado, todos de bulto ó relieve entero, es buena prueba de que si Arfe era distinguido orfebre, no era escultor menos hábil.

Una obra, que ha corrido largos años atribuída á Pompeyo Leoni, ha venido en nuestros días á evidenciar, sin dejar lugar á duda, la necesidad de incluir á Juan de Arfe entre los grandes escultores de la segunda mitad del siglo XVI. Nos referimos á las estatuas orantes, en bronce, del duque y duquesa de Lerma de la iglesia de San Pablo de Valladolid, actualmente existentes en el museo provincial vallisoletano, y á la de su tío el Cardenal de la colegiata de Lerma, adjudicadas por Ceán á Pompeyo Leoni y reivindicadas por Carderera para nuestro Arfe.

Una larga carta de Arfe al veedor del Duque, nos instruye perfectamente de todo. «Los retratos de los señores

»Cardenal y Arzobispo y manos de ellos—dice uno de sus »párrafos,—con los ornatos de la capa pluvial, que son »historia, y apóstoles de la cenefa de almohadas y borlas »y bordaduras de su parte, tengo hecho todo de cera, y »por estas manos pecadoras, sin necesidad de italiano ni »español, mas sólo mi yerno *(Lesmes Fernández del Mo-»ral)*, como se lo ofrecí á Su Excelencia, y va todo bien, »sea Dios alabado; y venidos los retratos y armadura del »Duque, mi señor, y retrato de mi señora la Duquesa, »yo les daré una vuelta que se eche después de ver en el »bronce, pues será el yeso vivo, y porque salgo de los »límites de mi condición, que es ser más largo de manos »que de boca, no seré más largo,» etc. El sabroso estilo de esta carta, un tanto desaliñada, nos revela las aficiones literarias del autor del *Quilatador de oro, plata* y *piedras* y de la *Varia conmensuración para la escultura y arquitectura*. Por lo que hace á las estatuas de los Duques, baste decir que son en todo dignas del celebrado autor de las mejores custodias de nuestras catedrales.

§ 2.º—La escultura española en la segunda mitad del siglo XVI.

Florecimiento artístico.—*Diego de Siloe* y *Juan Bautista Vázquez* y sus obras.—*Francisco Giralte*.—Sepulcro del obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas Carvajal.—Estatuas orantes y yacentes.—*Rafael de León*.—La sillería del coro y el facistol del monasterio de San Martín de Valdeiglesias.—*Cristóbal de Salamanca*.—La sillería de coro del monasterio de Monserrat y el relieve de *La tentación del Señor*.—Cuestiones sobre su significación.—*Miguel de Ancheta*.—Sus obras.—Otros escultores españoles.—Escultores extranjeros.—*Florentín, Juni*, los *Leoni* y los *Jacome-Trezzo*.—El estilo plateresco.—Joyas artísticas del mismo.

Muchos fueron, á más de los ya estudiados, los artistas que en aquella época de sin igual florecimiento, que bien merece el nombre de siglo de oro que lleva, ilustraron la

Península con sus producciones escultóricas. Entre ellos merecen, sin duda por la influencia que ejercieron y las obras que ejecutaron, especialísima mención, Diego de Siloe, Juan Bautista Vázquez, Francisco Giralte, Rafael de León, Cristóbal de Salamanca y Miguel de Ancheta.

Diego de Siloe, hijo del renombrado autor de los sepulcros de la cartuja de Miraflores, nació en Burgos en el último cuarto del siglo XV, y precedió en pocos años á Becerra en su fallecimiento, pues murió en Granada el año de 1563, después de haber juntado grandes riquezas y adquirido merecida fama con el ejercicio de sus profesiones de escultor y arquitecto. Francisco de Holanda le llamaba «famoso en los follajes,» y entre las obras que le recomiendan más especialmente á nuestra consideración, se encuentran el *Ecce-Homo* de la puerta inmediata á la sacristía de la catedral granadina, dirigida y trazada por él; el *San Jerónimo* de la puerta que da á la calle del mismo nombre, y el *San Onofre* de la de los Gomeles, reputada por la mejor estatua de la ciudad del Darro, trabajos todos en que evidenció sus profundos conocimientos anatómicos y su instintivo buen gusto.

El famoso sevillano *Juan Bautista Vázquez*, ya nos es conocido por el retablo mayor de la catedral hispalense. En 1556 esculpió dos *profetas* en dos óvalos y el *Angel de la Encarnación*, para la puerta de la fachada del Reló; en 1559, el retablo de San Bartolomé de la capilla de la Torre, y en 1560 el mayor de la misma, sin contar lo ya enumerado de Sevilla, ni la traza y retablo, en 1579, de la capilla de la Encarnación de la catedral de Málaga; obras todas que revelan el buen gusto y educación de Vázquez, uno de los primeros andaluces que llevaron á su tierra natal la sencillez en el plegado de los paños, la naturalidad en las actitudes y la nobleza de caracteres del neo-clasicismo, contribuyendo en gran manera á desterrar de Sevilla el estilo gótico, que, aun en el

último tercio del siglo XVI, pugnaba desesperadamente por conservar su imperio y autoridad.

Contemporáneo de Badajoz y de Doncel es *Francisco Giralte*, vecino de Palencia y grande amigo del famoso Juan Bautista, de Toledo, y de *Villoldo*, quien le encargó la obra del retablo de la capilla del Obispo, aneja á la iglesia parroquial de San Andrés de Madrid, donde nos dejó claras muestras de su ingenio y habilidad. Se sabe ser suyo, á más del retablo mayor de esta capilla, tasado por *Francisco García*, compuesto de cuatro cuerpos, con multitud de estatuas y relieves del Nuevo Testamento, y con los frisos y cornisamentos llenos de hojarasca, medallas, bichas y demás adornos del estilo, todo labrado con prolijidad, por los años de 1515 á 1547, el de la parroquia de la villa del Espinar, terminado en 1573, por el mismo gusto y con igual delicadeza.

Demás de esto, se le atribuyen generalmente los sepulcros del obispo de Plasencia, D. Gutierre de Vargas Carvajal, fundador de la capilla citada, de su padre Don Francisco de Vargas y de su madre Doña Inés de Carvajal, todos de mármol, con estatuas orantes, y los relieves de la puerta de la capilla muy apreciados por los inteligentes. El sepulcro del Obispo es una verdadera joya. Amador de los Ríos dice, en su *Historia de Madrid*, que «no tiene igual en la corte de las Españas.» «Su riqueza, »—añade en una nota,—compite con la gracia y lozanía »de la ejecución, dando razón cumplida del floreciente »estado de las artes españolas durante la segunda mitad »del siglo XVI, si bien apuntando ya algunos síntomas de »decadencia.» El autor del sepulcro, desdeñando las enseñanzas que le daban los del gran cardenal Mendoza en la capilla mayor de la catedral de Toledo; de Cisneros, en Alcalá de Henares; de Doña Aldonza de Mendoza, en el ya derruído monasterio de San Bartolomé de Lupiana; el de los condes de Osorno, en el convento de la Trinidad

de Burgos; el del condestable de Castilla y su esposa, en la capilla de su nombre de la catedral burgalesa; el del famoso arzobispo D. Diego de Anaya, en la capilla de San Bartolomé de la catedral de Salamanca; el del Adelantado mayor de Andalucía, D. Pedro Enríquez, llevado á la iglesia de la universidad de Sevilla; el de Francisco Ramírez, el *Artillero*, y su mujer Doña Beatriz Galindo, la *Latina*, del convento de la Concepción Jerónima de Madrid; el de los Reyes Católicos y sus hijos Doña Juana y D. Felipe, en su capilla de Granada; el del príncipe Don Juan, en Santo Tomás de Avila, y aun el del cardenal Tavera, en el hospital de Toledo, obras de artistas afiliados á la escuela del Renacimiento y aun italianos como Florentín ó educados en Italia como Berruguete, prefirió seguir la costumbre introducida por los autores de los del infante D. Alfonso, de D. Juan Padilla, de Juan Alvarez de Villazor y del Rey D. Pedro de Castilla, más conforme con la tendencia general del Renacimiento, pero menos cristianos y menos españoles, y prefirió figurar orando á sus estatuas, á figurarlas durmiendo el sueño eterno.

El sepulcro del obispo de Plasencia «está metido—como dice Ceán—en un nicho artesonado, con adornos de »flores y con un bajo-relieve en su fondo, que representa »la *Oración del Huerto*.» Tiene razón Amador de los Ríos, al decir que apuntan ya en él algunos síntomas de la decadencia. Giralte era bastante aficionado á multiplicar los adornos, de que son buena prueba los dos retablos citados más arriba, recargados con exceso, y este mismo defecto se descubre en el sepulcro. En los plegados de las figuras hay algo de exageración y amaneramiento, sobre todo en los de las dos que se encuentran á ambos extremos del primer cuerpo; las columnas del segundo cuerpo, jónicas, se empiezan á cubrir de hojarasca y figurillas, resabio del estilo plateresco, por donde se inicia la corrupción en los elementos arquitectónicos.

Con todo ello, no puede menos de decirse ante la obra de Giralte, que es una preciosidad, si bien fuera de desear mayor sobriedad y economía en la exornación.

Cuatro lustros más moderna que la sillería ejecutada por Doncel para el convento de San Marcos de León, hallamos otra sillería en el mismo gracioso estilo inspirada y trabajada de 1561 á 1571, para el monasterio de San Martín de Valdeiglesias, por *Rafael de León*, autor también del bellísimo facistol del coro de la misma iglesia, y digno seguramente, sin adulación, de figurar sin desdoro al lado de los de Badajoz y Doncel. El autor del *Diccionario histórico*, después de haber referido cómo Rafael de León, avecindado en Toledo, abandonó su casa por cierto disgusto, refugiándose en el monasterio citado, cuyo abad, Fr. Jerónimo Hurtado, le acogió cariñosamente y aprovechó la ocasión de tener á mano tan hábil artífice para dotar á su iglesia de aquellas dos alhajas, las describe así: «Se compone (la sillería) de se»tenta y ocho sillas, treinta y cuatro bajas y cuarenta y »cuatro altas. En los respaldos de aquellas están esculpi»dos en bajo relieve los misterios de la vida y pasión del »Redentor; sobre los brazos de las sillas se levantan »unas cariátides, que sostienen el cornisamento, entalla»do con labores de exquisito gusto, y entre los dichos »bajo-relieves están los profetas que escribieron de aque»llos misterios. Las altas están divididas por columnas »compuestas, y en medio de ellas hay unos nichos con »figuras como de tres cuartas, de santos de la orden de »San Benito y de San Bernardo, en bajo-relieve. Las »columnas están adornadas en el primero y tercer tercio »con figuritas, niños, tarjetas, festones y otras cosas ca»prichosas, y sostienen un cornisamento cuyo friso está »lleno de cabezas de serafines, con sátiros, jarrones, tro»feos y otras figuras ideales. Sobre el cornisamento hay »un ático, y termina el adorno del coro con veintiuna

»figuras de santos del Testamento nuevo y veinte tarje»tas interpuestas, que contienen santos de la Ley anti»gua. Es increible el trabajo que comprende la parte in»ferior de estas sillas altas: los espacios entre los pedes»tales están llenos de bajo-relieves, y los pedestales »contienen figuritas de virtudes y vicios, alusivos á los »asuntos inmediatos. El coro está abierto en el testero, »y en una trabe que le atraviesa se ven tres tarjetas, con »el Padre Eterno en la del medio, y dos pasajes de la »vida de San Bernardo en las de los lados. Nada hay más »rico, ni más noble, ni más bien ejecutado. Las estatuas »son muy recomendables por sus actitudes, por el aire »de sus cabezas, por el carácter y por los buenos parti»dos de paños. Aunque son buenos todos los bajo-relie»ves, algunos son admirables, y se distinguen de otros »muchos de esta clase. En fin, es digna de elogio la fe»cundidad del autor en el adorno grotesco de esta obra, »y la inteligencia y saber con que están concluídas todas »sus mínimas partes. No lo es menos la invención del »facistol que está en medio del coro. Sobre una basa »triangular, cuyas molduras están enlazadas con niños y »con un león en cada ángulo, se levanta un pedestal del »que sale una columna con capitel jónico, adornada de »angelitos, cantando unos y tocando instrumentos otros, »ejecutados con suma gracia: sobre el capitel descansa »una hermosa taza con mascaroncillos, de cuyas bocas »cuelgan bandas, en las que se columpian unos niños, y »la rodea una especie de cables que salen del propio ca»pitel. Sienta encima el atril de cuatro caras, grabadas »y adornadas con mil caprichos, como el friso y cornisa»mento que están en lo alto. Termina esta bellísima »pieza con un excelente templete de doce fachadas, re»saltando seis con sus columnas, y le cierra una cupulita.»

De *Cristóbal de Salamanca*, natural, ó por lo menos oriundo de la famosa ciudad de las ciencias españolas,

según su apellido nos indica claramente, empieza diciendo Ceán Bermúdez que fué «reputado en su tiempo, el »más feliz para las bellas artes españolas, por uno de los »mejores profesores del reino,» y este elogio no es ciertamente exagerado. Contribuyen á darle fuerza y valor, entre otras varias obras, dos sillerías de coro: la del monasterio de Monserrat y la de la catedral de Tortosa; aquélla ejecutada en 1578, y ésta diez años después, ambas de estilo plateresco, ambas con excelentes relieves en los respaldos, ambas notabilísimas por la corrección de sus dibujos y su esmerada ejecución. Entre los relieves de la sillería del monasterio de Monserrat, para el que tambien trabajó según se asegura, la reja de la capilla mayor, las puertas de la sala de la colación, un crucifijo y otras varias obras, se encuentra uno que, por lo mucho que ha dado que decir, merece le consagremos nuestra atención. Ya se comprende que aludimos al que representa la *Tentación del Señor en el desierto*, en el cual se figura á Satanás con hábito y capilla de fraile. Háse dicho por unos, que en este relieve hay intencionada sátira; atribuyen otros su composición á ligereza ó capricho, y Ceán Bermúdez, haciéndose cargo de estas opiniones, las juzga infundadas, creyendo que el singular traje de Satanás obedece á cierta tradición artística, sin mezcla alguna de satírica intención por parte de Salamanca.

Conviniendo con el autor del *Diccionario* en que Salamanca no fué, ni mucho menos, el primero en dar á la figura del diablo tan extraña vestimenta y en que existía cierta manera de artística tradición en este respecto, no podemos en modo alguno asentir á la opinión de que en el relieve de Salamanca no haya intención satírica, intención á que precisamente se deben esas representaciones, que de otro modo serían indescifrables enigmas. La conocidísima intención satírica de los monjes, con cabeza y pies de cerdo, y los predicadores con orejas de asno, de

las iglesias del siglo xv de que habla Lenient; los zorros con capuchas monacales y sendos ánsares dentro, de Santa María de Beverley en el Yorkshire; las zorras predicadoras de que habla Wrigth, en la iglesia de Christ Church en el Hampshire, y en la de San Martín de Leicester; el prelado con cabeza de zorra de la catedral de Boston en el Lincolnshire; los dos famosos capiteles de la catedral de Strasburgo que representan, el uno fúnebre procesión en que figura una ardilla llevada en andas sostenidas por un macho cabrío y un jabalí, y delante una liebre con un hacha, un lobo con la cruz y un oso con el hisopo, y el otro, el santo sacrificio de la misa celebrado por un ciervo, detrás del cual hay un asno en actitud de leer un libro que un gato sostiene con la cabeza; cien, y cien otras representaciones de las iglesias cristianas que podríamos aducir; la misma costumbre, alegada por Ceán, para disculpar á Salamanca de representar al diablo con frailesca vestidura; la conocida legendaria tradición del mismo monasterio, en la que figura la violación de la tierna hija del conde de Barcelona por el fraile Garín, á quien la llevaron á curar por ser tenido en olor de santidad, y que arrepentido después, vino desde Roma, para cumplir su penitencia, andando á gatas; todo contribuye á llevar á nuestro ánimo el convencimiento de que, si el ejemplo de sus antecesores pudo influir en Salamanca para dar al diablo aquel traje, la preferencia otorgada á esta representación, que seguramente no era la única, pues Satanás es representado de muchas maneras, prueba concluyentemente la intención satírica de Salamanca que nos hemos empeñado en demostrar, no como parte de su elogio, sino porque la insistencia de Ceán y su empeño nos obligaba.

Miguel de Ancheta fué natural de Pamplona, y estudió en Florencia y Roma las obras de los Donatellos y Verocchios, de los Vincis y Buonarrotas. A su vuelta á Es-

16

paña se le encomendaron sucesivamente varias obras de consideración, en que demostró el aprovechamiento de sus estudios. En 1592 se encargó de la ejecución del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Tafalla, en el que empleó cuatro años, no sin que antes, en 1581, trabajase el de la parroquial de Caseda, en Navarra, con varios relieves de buen gusto, así como el mencionado de Tafalla, recomendable por la excelencia de su escultura. En el año de 1597 pasó á su ciudad natal para trabajar en su catedral en la sillería del coro, como lo hizo á satisfacción del cabildo, y para su gloria, con el acierto que era de esperar. La sillería, con sus cien sillas de roble de Inglaterra, trabajada en el gusto plateresco de la época, contiene muchas y excelentes estatuas, con bien estudiadas actitudes y paños, y caprichosas labores, y no desmerece de las más celebradas de nuestras catedrales. Se cita también con elogio la estatua de *San Jorge, á caballo*, en actitud de herir á la serpiente, para la sala de la diputación de Zaragoza, y la de *Nuestra Señora de la Asunción*, destinada al retablo mayor de la catedral de Burgos, hechas por este escultor, á quien también se atribuye el retablo principal de la parroquial de Aoiz, y que murió en 1598, siendo enterrado en el claustro de la catedral de Pamplona, que acababa de embellecer con su obra maestra.

No cerraremos el inventario de nuestra riqueza artística del siglo XVI, sin consagrar una memoria á *Juan de Maeda*, aparejador de Diego de Siloe, sumamente apreciado por su principal, y que fué nombrado, en 1574, maestro mayor de la catedral de Sevilla, después de haberlo sido de la de Granada; á *Juan de Valenzuela*, autor, en 1556, del *Cristo difunto* y una *Virgen*, de la cartuja de Valdechristi; á *Jaime Caldoliver* y á *Juan Uguet de Artés*, que trabajaron, hácia 1560, la escultura de la caja del órgano en la iglesia de Santa María del Mar, de Bar-

celona; á *Francisco de Salamanca*, que desde 1565 trabajó, para la torre del Real Alcázar de Madrid y otros sitios, varias obras por encargo de Felipe II, que le nombró su criado; á *Francisco de Avellaneda*, muerto repentinamente en Madrid, á los ciento diez y siete años y veintiún días, el 18 de Julio de 1568, «uno de los escultores más famosos del reino,» según el manuscrito de D. Lázaro de los Cobos y Miranda; á *Juan Marín*, *Diego de Pesquera* y *Juan Cabrera*, que ejecutaron en barro cocido, con resabios todavía del goticismo, por los años de 1564 á 1575, más de treinta estatuas para los lados y detrás de la capilla mayor; á *Juan de Castañeda*, que en 1567 trabajaba en el crucero de la catedral de Burgos; á *Antonio Pimentel*, escultor y arquitecto, nombrado por Felipe II su criado en 1573, autor de la traza del féretro en que fué trasladado el cuerpo de Carlos V al Escorial; al reputado valenciano *José González*, notable por el excelente retablo de la iglesia parroquial de Andilla, de dos cuerpos, con muy buenos relieves, empezado en 1576, y continuado, á causa de su muerte, en 1584, por *Francisco de Ayala*, vecino de Murcia y discípulo de Pedro Martínez de Castañeda, ya conocido por su precioso retablo de la iglesia parroquial de Jumilla, compuesto de tres cuerpos, celebrado por sus dos grandes relieves de la *Asunción* y *Santiago*, y trabajado en compañía de *Diego de Ayala*, su hermano; á *Jerónimo Gil*, de quien se servía el famoso Juan Bautista de Toledo, por su habilidad en la escultura, para la ejecución de los modelos de sus obras; al mallorquín *Blanquer Homs*, autor del estimado crucifijo del convento de dominicos de la ciudad de Palma de Mallorca, y de la no menos apreciable cabeza de San Juan Bautista, que se venera en Malta; al capitán *Cepeda*, que á instancias de unos jóvenes plateros sevillanos, trabajó en 1580, para sacarle en procesión, el *Crucifijo de la Espiración*, de la capilla del convento hispalense de la

Merced calzada, más famoso por la exigencia de su autor, de que sus moldes habían de ser rotos y arrojados á lo más profundo del Guadalquivir, que por su intrínseco mérito; al hermano *Jerónimo Prado*, discípulo de Andrés de Valdelvira, autor, en 1580, del bajo-relieve del *Nacimiento del Señor*, en la portada principal de la catedral de Baeza; á *Asensio de Maeda*, hijo y discípulo de Juan, á quien encomendó el cabildo sevillano, en 1582, la ejecución de un modelo de la antecámara de la sala capitular, sospechándose con este motivo fuese autor de la excelente escultura de esta antecámara; al ponderado sevillano *Jerónimo Hernández*, acreditado por su estatua de *San Jerónimo Penitente*, que tuvo Ponz por de Torrigiano, sin duda por el asunto, por las de *Nuestra Señora del Rosario*, con el *Niño* en brazos, y *Santo Domingo* y *Santa Catalina de Sena* á los pies, y famoso por su facilidad en el dibujo y sus grandes conocimientos anatómicos.

Tampoco debemos olvidarnos de *Domingo Albrión*, que, con *Nicolás Larrant*, trabajó, en 1588, las estatuas de *Aarón* y *Melquisedec*, de los lados del tabernáculo de la capilla del Santísimo de la catedral tarraconense, recomendables por la corrección de su dibujo y la sencillez de sus paños; del mallorquín *Giner*, autor en 1586 del *Crucifijo* de la capilla del Privilegio, en la iglesia valenciana de Santo Domingo; de *Juan*, *Francisco* y *Esteban Perola*, manchegos de Almagro, á quienes se atribuyen los notables sepulcros en mármol de D. Alonso Bazán y de su esposa Doña Mencía de Figueroa, de la iglesia de monjas franciscas, y las esculturas del palacio del Viso, erigido por D. Alvaro Bazán, marqués de Santa Cruz y padre de D. Alonso; de *Diego de Alcántara*, escultor toledano, arquitecto de la catedral primada, aparejador del alcázar de Toledo y maestro mayor de las obras del convento de Uclés, fallecido en 1587; de *Miret*,

autor en 1587 del excelente Crucifijo del coro de la catedral tarraconense; del toledano *Sebastián Hernández*, amigo de Navarrete, el Mudo, y de Vergara, el Mozo; de *José Esteve*, autor del retablo de San Jerónimo, en la iglesia de San Miguel de los Reyes, extramuros de Valencia; ni de los autores de las trazas y retablo mayor de la iglesia parroquial de Villacastín, con cuatro cuerpos, dórico, jónico, corintio y compuesto, y un ático por remate, *Alonso Plaza*, *Andrés Ruiz*, *Mateo Inverto*, *Pedro Rodríguez*, *Mateo Martínez*, *Juan Vela*, *Juanes Aguirre* y *Juan de Rivero*, autor de la estatua de San Pablo, estimada como la mejor del retablo.

Merecen también un recuerdo en este sitio el justamente celebrado *Esteban Jordán*, escultor, pintor y arquitecto, y autor de muy buenas y estimadas obras, en que mostró sus grandes conocimientos, entre las que cita Ceán, como reconocidamente suyas, los dos retablos mayores de la parroquia vallisoletana de la Magdalena, el de Santa María de Rioseco y el del monasterio de benedictinas de Monserrat, hecho por trazas de Francisco de Mora, el heredero del saber de Herrera, en Valladolid, y transportado en carretas y bestias al lugar de su destino, para lo cual se dictó una Real orden circular en 1597, á todas las justicias de los pueblos del tránsito, para que facilitasen el transporte; el hermano *Domingo Beltrán*, muy apreciado por Felipe II, natural de Vitoria y conocedor del arte de Italia, donde pasó á perfeccionarse, autor de dos *Crucifijos*, con destino al Colegio imperial de Madrid, y del retablo del de Alcalá, que dejó sin concluir por su muerte, ocurrida en 1590; el *P. Martín Galíndez*, autor de varios muebles de la cartuja del Paular; *Juan de Vera*, autor, en 1590, del sepulcro del canónigo de Jaén, D. Pedro Hernández de Córdoba, y acaso, al decir de Palomino, de los relieves y estatuas de la capilla mayor de San Francisco de Jaén; *Pablo de Rojas*,

maestro del famoso Montañés, y autor de un *Crucifijo* para el conde de Monteagudo; *Pedro Blay*, á quien se supone autor del sepulcro del sapientísimo arzobispo de Tarragona, D. Antonio Agustín; *Felipe de Voltes*, que ejecutó los bajo-relieves en bronce de las puertas del sagrario de la capilla del Sacramento de la catedral tarraconense; *Ambrosio de Bengoechea*, que trabajó en 1583, con *Juan de Iriarte*, el retablo mayor de la parroquial de San Vicente, en la ciudad de San Sebastián, de tres cuerpos, con regulares bajo-relieves, y en 1593 el de la parroquial de Cascante, de otros tres cuerpos, con multitud de estatuas y relieves, con *Pedro González de San Pedro*, artista poco cuidadoso de su buen nombre, y *Juan Jiménez de Alsasua*, que acudió con los dos anteriores al concurso para las obras de dicho retablo, siendo postergado á ellos por la suerte, medio escogitado por los primicieros para decidir la elección.

Debemos asimismo enumerar, entre los escultores cuyo nombre ha llegado hasta nosotros, á los dos *Gamboas*, *Martín* y *Juan*, padre é hijo respectivamente, y á *Jusepe Flecha*, que llamados por Felipe II en 1587, trabajaron la sillería del coro y las estanterías de los libros de coro y de la biblioteca del Real monasterio de San Lorenzo, ejecutados por diseños del renombrado *Juan de Herrera*, y de estilo severo al par que grandioso, como todo lo suyo; al rejero de la catedral de Córdoba *Fernando de Valencia*, autor en 1571 de la verja de la capilla del Sagrario; á *Simón Bueras*, autor de la sillería del coro de la cartuja de Miraflores, labrada en 1588; á *Juan Corbella*, autor en 1561 de varias rejas de la catedral primada; á *Bartolomé Ordoño* y á *Pedro Vilar*, á quienes se deben varias estatuas y no despreciables relieves de la catedral de Barcelona; al autor de la estatua de San Segundo, en Avila; al zaragozano *José Ferreras*, que trabajó en 1566 el notable retablo, de orden corintio, de la

parroquial segoviana de San Miguel, poco después de que en la catedral de la misma ciudad labrasen la sillería del coro *Bartolomé Fernández*, ya acreditado por la del Parral (cuyo plateresco retablo labraron en 1528 *Juan Rodríguez*, *Blas Hernández* y *Jerónimo Pellicer)*, juntamente con *Lucas de la Seu*, *Nicolás Gil* y *Jerónimo Emberes* ó *Amberes*, autor de los adornos en relieve de la escalera de la misma fábrica; á *Diego de Urbina*, autor del retablo de la iglesia de Santa Cruz, también en Segovia; á los maestros *Tomás* y *Roberto*, á quienes se debe la sillería de coro de la catedral de Astorga, ejecutada en 1551; á *Jorge Common*, que en 1584 comenzó á trabajar en la sillería de coro de la catedral de Barbastro, terminada diez años después por su sucesor *Juan Cubero;* á los hermanos gemelos *Francisco* y *Miguel Jerónimo*, autores en 1576 de cuatro estatuas alegóricas de la fachada de la catedral granadina, para la que también trabajó *Pedro de Uceda* las medallas de la *Visitación* y de la *Anunciación*, á los costados del segundo cuerpo, y *José Risueño*, la de la *Encarnación* en el centro; á *Juan Vera*, autor, de 1560 á 1590, de los adornos del Palacio de Cárlos V en la Alhambra, cuyas medallas de marmol labraron á fines de la décimasexta centuria *Andrés Ocampo* y *Antonio Leval*, autor este último de las Victorias de mármol que en el pontón de la puerta principal del palacio se ostentan; á *Nicolás Verástegui*, muerto durante la ejecución de la sillería de coro de la catedral de Huesca, que terminó en 1594 *Juan Berrueta;* á *Bernabé Cordero* y *Juan Bascando*, autores del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Juncal, en Irún; y, en fin, al renombrado *Pablo de Céspedes* (1538-1608), pintor ilustre, eruditísimo escritor, poeta elegante, peritísimo lingüista, consumado arqueólogo y autor de la cabeza para la estatua de Séneca, en Roma, bajo la cual, al aparecer inesperadamente con general aplauso una mañana, escribieron:

Vitor il spagnuolo. No resistimos á la tentación de trasladar aquí las magníficas octavas de su *Poema de la Pintura,* referentes al caballo, que valen tanto como un hermoso cuadro ó acabado relieve, y que muestran la altura á que hubiera llegado su autor en la escultura, si la hubiera cultivado con más empeño; suplan estas octavas la falta de sus trabajos escultóricos, que no serían pocos ni medianos, pero de los cuales apenas si la memoria se conserva; y digamos de paso que siempre fué Céspedes celebrado por la acabada corrección de su dibujo, su estudio del natural y la valentía de sus figuras; he aquí ahora las octavas:

Que parezca en el aire y movimiento
La generosa raza, do ha venido;
Salga con altivez y atrevimiento,
Vivo en la vista, en la cerviz erguido;
Estribe firme el brazo en duro asiento
Con el pie resonante y atrevido,
Animoso, insolente, libre, ufano,
Sin temer el horror de estruendo vano.

Brioso el alto cuello y enarcado,
Con la cabeza descarnada y viva;
Llenas las cuencas, ancho y dilatado
El bello espacio de la frente altiva;
Breve el vientre, rollizo, no pesado
Ni caído de lados, y que aviva
Los ojos eminentes; las orejas
Altas sin derramarlas y parejas.

Bulla hinchado el fervoroso pecho
Con los músculos fuertes y carnosos;
Hondo el canal dividirá derecho
Los gruesos cuartos limpios y hermosos.
Llena l'anca y crecida, largo el trecho
De la cola y cabellos desdeñosos;
Ancho el güeso del brazo y descarnado;
El casco negro, liso y acopado.

Parezca que desdeña ser postrero,
Si acaso caminando, ignota puente
Se le opone al encuentro; y delantero
Preceda á todo el escuadrón siguiente;
Seguro, osado, denodado y fiero,
No dude de arrojarse á la corriente
Rauda, que con las ondas retorcidas
Resuena en las riberas combatidas.

Si de lejos el arma dió el aliento
Ronco la trompa militar de Marte,
De repente, estremece un movimiento
Los miembros sin parar en una parte:
Crece el resuello y recogido el viento
Por la abierta nariz ardiendo parte;
Arroja por el cuello levantado
El cerdoso cabello al diestro lado.

Cúmplenos al presente consagrar un recuerdo á los artistas extranjeros, principalmente italianos, que siguiendo el ejemplo de los Copín y Beogrant, de Torrigiano y Florentín, vinieron á España durante la mitad del siglo XVI, ya espontáneamente, ya llamados por los próceres y los soberanos de la Península, para ilustrarla con las obras de su ingenio. Prescindiendo de *Gautier Thirion*, escultor flamenco, criado de Felipe II, y de *Blas de Urbino*, con idéntico cargo; de los *Buonanome*, *Juan Bautista* y *Nicolás*, escultor el primero del hijo de Carlos V, y auxiliar suyo el segundo; de los dos hermanos *Beuger*, *Martín* y *Antonio*, que desempeñaron igual cargo que los Buonanome; de los dos *Luca*, *Gasparo* y *Andrea*, nombrados asimismo escultores del *Rey Prudente;* de los dos *Spano*, *Antonio* y *Francisco*, padre é hijo, criado el primero de Felipe II y escultor el hijo de historias en marfil de Felipe III; de *Juan Pablo Poggini*, que acompañó, según Vasari, á Pompeyo Leoni en su viaje á Madrid, trabajando varias medallas para Felipe II; citaremos de paso á *Benvenuto Cellini*, autor del célebre

Crucifijo de mármol del trascoro de la iglesia del Escorial; á *Pedro Prada ó Prata*, según en Nápoles se le llamaba (el cual no está bien averiguado que sea extranjero, pues no falta quien le haga natural de Zaragoza), autor de la fábrica del castillo de San Erasmo, de la capilla de los marqueses de Vico, en la parroquial de San Juan Carbonero de Nápoles, y según Capaccio, de un bajo-relieve que representaba el *Sepulcro de Cristo*, poseído por el poeta Bernardino Rota, y de un notable *Crucifijo* de marfil, conservado por Sancti Francucci; á *Perris Ostri, Hostri* ó *Austriac*, autor en 1557 de las estatuas de *San Miguel*, el *Angel de la Guarda* y los Evangelistas del remate del retablo mayor de la catedral de Tarragona, del retablo principal de la parroquia de San Pedro en Reus, del *Cristo del Sepulcro* que llaman *de la sangre* en la ermita de la misma ciudad en 1565, y de la escultura de la caja del órgano de la catedral de Tarragona que trabajó de 1562 á 1564, según trazas del presbítero y rector de Tibiza, D. *Jaime Amigó*, en compañía de *Jerónimo Sancho*, escultor reputado en el principado de Cataluña y autor de las imágenes para la cadereta del mismo órgano; á *Pedro Milanés*, estuquista, á quien trajo de Italia el Bergamasco para trabajar en la torre nueva del alcázar de Madrid; á *Juan Antonio Sormano*, hermano y discípulo del estatuario de la corte romana, Leonardo, y autor, en el último tercio de la décimasexta centuria, de la fuente de la Casa de Campo y de otras varias obras; á *Rodrigo del Haya*, que ejecutó, en 1575, las estatuas de *San Andrés* y *San Matías* por encargo de D. Cristóbal Vela, arzobispo de Burgos, y en 1577, con su hermano *Martín* y *Juan Munar*, el retablo de la catedral con sus tres cuerpos, dórico, jónico y corintio, cuyas obras proseguían en 1581, habiéndolas concluído en 1594 *Juan de Urbina* y *Gregorio Martínez*, que las doraron y estofaron en tres años; á *Juan Bautista Caravaglio*, autor de dos bustos

en bronce para el relicario del Escorial; al florentino *José Sangronis*, á quien se deben los leones de la fuente frente á la cancillería de Granada; al célebre *Domenico Teotocópuli*, más conocido, lo mismo que *Bartolomé Carduccio* y *Peregrino Tibaldi*, como pintor que como escultor, autor de varios *Crucifijos;* de dos estatuas de apóstoles en el retablo principal del hospital de la Caridad de Illescas; de los bustos en mármol de D. Gedeón de Hinojosa y Doña Catalina Velasco, su mujer, en sus sepulcros; del convento de franciscos descalzos de la misma villa, y de otras varias obras; á *Clemente Virago*, milanés, escultor y grabador en hueco, famoso por los dos diamantes en que grabó el retrato del príncipe D. Carlos y las armas de España, y á *Juan Pablo Cambiago*, su sobrino, escultor, como él, de Felipe II, y grabador en hueco notable.

Más detenida mención que todos los anteriores, merecen, por sus obras y por la influencia que durante su permanencia en España ejercieron, Micer Antonio Florentín, hijo y discípulo del Maestro Miguel Florentín, que le trajo consigo á España, Juan de Juni, los Leoni y los Jacome-Trezzo.

Micer *Antonio Florentín* es uno de los artistas que suelen ponerse en primera línea con Berruguete, Valdelvira, Doncel y Becerra; su mayor título de gloria le constituye el famoso monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla, trazado por encargo del cabildo en 1545, y ejecutado en los años sucesivos hasta el de 1554, en que se presume se rematara, y en que desaparece el nombre de Florentín de los libros de cuentas y recibos sin volver más á figurar. Muchas y no pequeñas reformas y renovaciones ha sufrido desde entonces el célebre monumento; ya en el mismo siglo XVI, en 1554 trabajó el beneficiado *Pedro Franco*, discípulo de Antonio Florentín, algunas estatuas, y en 1557 cuatro ángeles; *Chacón*, *Gregorio Vázquez* y *Saucedo* hicieron estatuas en 1561,

y á fines del siglo, *Alonso de Mora*, *Blas Hernández*, *Marcos de Cabrera* y *Melchor de los Reyes*, discípulo de Jerónimo Hernández, con *Andrés Morín*, *Pedro Calderón* y otros, trabajaron en 1594 varias estatuas y figuras; en esta renovación se adicionó, entre otras cosas, en el remate una jarra de azucenas, que se puso en lugar de la cruz, en que el primitivo proyecto del florentino remataba; sábese esta noticia por un inventario de los bienes de la fábrica, hecho en 1550. No se detuvieron en esto las reformas, y en el siglo siguiente se hicieron de más importancia y transcendencia: en 1624 se quitó la jarra que había sustituído á la cruz, y en su lugar se colocó el cuarto cuerpo ó linterna, rompiéndose ya de frente con el trazado de Micer Antonio; en 1649 se gastó Pedro Honorio de Palencia 14.700 reales, en pintar y renovar las diez y seis columnas grandes, y en dorar sus basas y capiteles; en 1689, se hizo nueva obra, en que trabajaron *Miguel Parrilla* y sus tres hijos, con otros muchos oficiales de pintura y carpintería; *Francisco Ruiz Gijón*, que reparó las colosales estatuas del monumento, y otros varios, hasta dejarle en el estado en que, con levísimas modificaciones, hoy se encuentra, constituyendo objeto de admiración para los muchos extranjeros que á la Semana Santa de Sevilla concurren, atraídos por el esplendor y magnificencia de sus fiestas.

Para hacer juego con el grandioso monumento, ideado por el florentino Antonio, quiso el opulento cabildo sevillano tener un tenebrario digno de aquella maravilla, y le mandó hacer á *Bartolomé Morel*, á quien ya anteriormente había encargado un modelo del monumento de Semana Santa; Bartolomé Morel cumplió dignamente su cometido, y auxiliado por *Juan Giralte*, escultor flamenco, que trabajó dos de las quince estatuas del tenebrario, y por *Pedro Delgado*, discípulo de Micer Antonio y autor de muchas y buenas obras de varios templos de

Sevilla, llegó á ejecutar en bronce la mejor pieza que en aquel género existiera acaso, á la sazón en el orbe, las estatuas de Jesucristo y los apóstoles del triángulo, y la Virgen del óvalo del vano, así como los follajes. No desmerece de esta obra la estatua de *La Fé* sobre un globo que corona la Giralda, tan perfectamente equilibrada, que el menor soplo de viento, golpeando el lábaro que en su diestra sostiene, la hace girar á guisa de veleta; ni el enorme facistol del coro, elegantemente decorado, aunque acaso se le pudiera reprochar no haber elegido muy adecuado asunto para los relieves de los lados del atril; este facistol es, ciertamente, una de las más bellas obras de su género que en las catedrales de España se hayan admirado.

Dice Palomino de *Juan de Juni* que es flamenco, y afirma Ceán que estudió en Italia las profesiones de escultor, pintor y arquitecto, sospechando sea natural de la misma, á cuya opinión no vacilamos en acostarnos, atendida la estructura léxica del patronímico. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que D. Pedro Alvarez de Acosta, obispo sucesivamente de Oporto, de León y de Osma, le trajo de Roma para edificar el palacio episcopal portuense, como lo hizo. En 1556 trabajó el retablo mayor de la catedral de Osma con gran copia de esculturas y relieves; principió en 1570, ayudado por sus discípulos *Gabriel Vázquez de la Barreda*, *Manuel Alvarez*, *Antonio Calvo*, *Juan Ortiz* y *Miguel Barreda*, el retablo de la iglesia parroquial de Santoyo por encargo del Secretario de Felipe II, D. Sebastián Cordero. El siguiente año acabó la medalla del *Descendimiento* en uno de los retablos de la catedral de Segovia, al lado del Evangelio, así como en 1586 el *Entierro de Cristo* y las estatuas de *San Francisco* y *San Buenaventura* en el retablo de una capilla interior del convento de San Francisco de Valladolid, habiendo trabajado además en diversas ocasiones, según

Ceán, los retablos mayores de Nuestra Señora de la Antigua (excepto la imagen titular), de Valladolid; del convento dominicano de Aranda de Duero, y de la capilla de los Benaventes de la parroquial de Santa María de Rioseco; otro retablito en el colegio vallisoletano de San Gregorio; la estatua de *Nuestra Señora de los Dolores* en una capilla de las Angustias; un bajo-relieve del santo titular á caballo, sobre la puerta, y un *Descendimiento* en barro cocido en la sacristía de la iglesia, en San Martín, y un relieve de la *Adoración de los Magos* en la parroquia de Santiago, todo esto en Valladolid, donde hacía su principal residencia; el sepulcro del Obispo, su protector, y un púlpito ochavado con relieves, en el convento de dominicos de Aranda de Duero; las estatuas de mármol colocadas en sus urnas sepulcrales, de la parroquia de Santa María, en Rioseco; y en fin, la estatua de Nuestra Señora en la capilla mayor de la catedral de Salamanca; el *Descendimiento* que está sobre el sepulcro del arcediano D. Gutierre de Castro, el bulto de este personaje, y las estatuas de *San Juan Bautista* y *Santa Ana* dando lección á la Virgen, del trascoro de la misma iglesia.

Por la sola enumeración de tantas obras, se comprende que ha sucedido con Juni casi lo mismo que con Berruguete y Becerra. Es posible que Juni diera trazas y aun dirigiera todas esas fábricas, pero no lo es que sean obra de su mano. Algunas de las que en Valladolid se tienen por suyas, así como las citadas de la catedral de Salamanca, no lo son casi seguramente, ó por lo menos no tenemos pruebas, ni hasta el presente sabemos las haya aducido nadie, para justificar tales afirmaciones. Por de pronto, consignaremos el hecho de que en el sepulcro que en el claustro de la catedral vieja de Salamanca se tiene por el del arcediano D. Gutierre de Castro, no se ve bulto ni estatua alguna de este personaje, apareciendo tan solo en dicho claustro un *Descendimiento* que, dado el carác-

ter distintivo de las obras de Juni, no vacilamos en atribuirle. Lo que sí se encuentra son las dos estatuas de San Juan Bautista y Santa Ana dando lección á la Virgen, en el lugar que el Sr. Ceán Bermúdez indica en el *Apéndice* de su *Diccionario*. Pero ya en otro lugar apuntamos la duda de que dichas esculturas sean obra de Juni, é insistimos en nuestra apreciación. En cambio creemos, con el Sr. Falcón, que gran parte de las figuras y adornos de la fachada occidental de la catedral salmantina, pueden muy bien pertenecer á Juni ó haber sido trabajadas bajo su dirección.

Por lo demás, distínguense las producciones de Juni por la grandiosidad de las formas y excelencia de los paños, su gusto por el desnudo, y, principalmente, «por la »extravagancia—como dice Ceán,—de mover las figuras, »con tan fuertes contorsiones, aun en los asuntos de »quietud y tranquilidad, y con tales afectos en los ojos, »brazos y músculos, que lejos de mover á devoción, es»pantan al que las mira.» No siempre, sin embargo, incurre Juni en este defecto, y en ocasiones llega á dominar su manera, hasta el punto de que no se le reconoce.

Tres son los *Leonis* que trabajaron obras para España, influyendo grandemente con su fecundidad y nombre en la cultura artística de la nación: *León Leoni*, *Pompeyo Leoni* y *Miguel Leoni*, padre, hijo y nieto, respectivamente. El más notable con relación á la Península, por el gran número de obras que trabajó, es Pompeyo Leoni, escultor en bronce y grabador en hueco, que era su especialidad. León, nacido á fines del siglo XV en Arezzo, y amigo de Miguel Angel, cuyo retrato hizo, alcanzaba ya gran fama cuando Carlos V le llamó á Bruselas, enviándole después á Madrid. En la corte ejecutó la famosa estatua de Carlos V, vestida de rica armadura, que al quitarse dejaba ver al vencedor de Francisco I desnudo, con excelentes toques anatómicos; un cuño en acero,

para medallas del Emperador; el busto del duque de Alba, una estatua del marqués del Vasto, otra de la emperatriz Doña Isabel, otra en mármol de Carlos V y algunos bustos y medallas. A la muerte de Carlos se retiró á su *casa Aureliana* de Milán, enriquecida con buenas obras de su mano, especialmente con la estatua ecuestre de Marco Antonio, situada en el patio, y allí murió hacia los años de 1585, no sin antes haber tomado parte con su hijo y nieto en la ejecución de varias estatuas para el retablo mayor de la iglesia del Escorial.

Pompeyo Leoni, natural, según se cree, de Milán, hijo y discípulo de León, y escultor como él, y grabador en hueco, igual á su padre en mérito y habilidad, como Vasari dice, hasta el punto de confundirse las obras del uno con las del otro, vino con él á España cuando Carlos V le llamó, quedándose al servicio de Felipe II, después de haberse retirado León en 1558, muerto el Emperador, á su casa Aureliana de Milán. Gran aprecio hizo el real fundador del monasterio de San Lorenzo de la pericia y talentos de Pompeyo Leoni, á quien puede decirse tuvo empleado constantemente con motivos varios. En 1570 ejecutó, imitando al bronce, varias estatuas colosales para dos arcos de triunfo, corintio el uno y dórico el otro, levantados en el Prado y calle Mayor, así como *Lucas Mitata*—á quien califica López de Hoyos de hombre raro en su profesión,—hizo otras para la plazuela de San Salvador, Puerta del Sol y Prado, todo con motivo de la entrada de la reina Doña Ana de Austria; en 1571 le encargó el cabildo de Toledo un pedestal de mármol y bronce para la urna labrada por Vergara, con destino á guardar los restos de San Eugenio, pero no la llegó á ejecutar; hizo gran porción de bustos y estatuas de la familia Real, entre ellas la orante de la infanta Doña Juana, princesa del Brasil, para su sepulcro de las Descalzas Reales, fundación suya; otra estatua de la misma infanta

con la de su esposo, ambas orantes, para el monasterio de jerónimos de Guadalupe; la de D. Francisco de Rojas, marqués de Poza, para su sepultura de la iglesia de dominicos de Palencia, y las de cuatro *Apóstoles*, para el retablo mayor de la parroquial de San Miguel y San Julián, de Valladolid.

Pero las obras de más empeño del ilustre Pompeyo Leoni, fueron las trabajadas para el monasterio de San Lorenzo del Escorial, las estatuas del presbiterio, *Carlos V*, su mujer *Doña Isabel*, su hija *Doña María*, sus hermanas las *reinas de Hungría* y *Francia*, su hijo *D. Felipe II*, las mujeres de éste, *Doña María de Portugal* con su hijo, el príncipe *D. Carlos*, *Doña Isabel de Valois* y *Doña Ana de Austria*, madre de Felipe III; todas de bronce dorado, hechas de 1593 á 1600, auxiliado por su hijo *Miguel Leoni*, *Millán de Vilmercati*, *Trezzo*, el Mozo, *Cambiago*, *Salazar* y otros, con la especial circunstancia, las estatuas varoniles, de que sus mantos, enriquecidos con piedras de colores, podían quitarse y doblarse como si fuesen de seda; con estas estatuas corren parejas las quince de la misma materia del retablo mayor, que son: los cuatro *Doctores* de los nichos de los intercolumnios del primer cuerpo; los cuatro *Evangelistas* del segundo; *Santiago* y *San Andrés* en el tercero; el *Crucifijo*, la *Virgen* y *San Juan*, en el ático, y en los extremos *San Pedro* y *San Pablo;* son también suyas las estatuitas del *Salvador* y los *Apóstoles* del tabernáculo, y el adorno de bronce del retablo, en el que le ayudó *Pedro Castelló*. Para hacer mejor estos últimos trabajos, pidió Pompeyo permiso al Rey para trasladarse al lado de su padre León en Milán, y Felipe II se le otorgó de buen grado, saliendo Pompeyo, acompañado de su hijo Miguel, para Italia en 1582, y empleando allí siete años en sus obras, que iba remitiendo, según las terminaba, á España, para calmar la impaciente ansiedad de Felipe II, quien sostenía seguida correspondencia

con Padilla para estar al corriente de los adelantos de Leoni. Este tuvo muy en cuenta el efecto de la perspectiva, y para que sus estatuas produjesen, á las varias alturas en que habían de colocarse, la ilusión de la identidad de tamaño, varió éste sucesivamente, desde el natural, que tienen las del primer cuerpo, hasta el de nueve pies y medio que tienen el San Pedro y San Pablo del remate.

Entre las obras del afamado Pompeyo, cuenta Ceán Bermúdez los relieves de Carlos V y su esposa, del jardincito de los Césares en Aranjuez; Carderera cree que «si los adornos que los circundan y embellecen pudieron »ser trazados por el célebre milanés, no parece que los »bustos sean obra suya.» «El estilo de Pompeyo—añade »el autor de la *Iconografía española*,—es más grandioso, »mientras que el de estos retratos parece un poco menu»do, en especial el de la Emperatriz, y no muy deseme»jante á ciertas obras de Felipe de Borgoña y de muchos »de aquellos modeladores en cera y grabadores de me»dallas y camafeos.» La observación es justa y atinada, y no vacilamos en prestarla nuestro asentimiento, excepto en la parte en que se insinúa el nombre de Vigarny como autor probable de los indicados relieves.

También á D. Valentín Carderera se debe la rectificación de que las estatuas de los duques de Lerma, en la iglesia de San Pablo de Valladolid, sean de Pompeyo Leoni. Al ocuparnos del insigne hijo de la ciudad de León, Juan Arfe Villafañe, alegamos los documentos que le acreditan como autor de dichas estatuas, y á ellos nos remitimos. Y por lo que hace al estilo general que distinge á los Leoni, cuyas obras se confunden, como ya hemos dicho, las de Pompeyo con las de León, no conociéndose las propias de Miguel, de quien sólo se sabe que ayudó á Pompeyo en las suyas, diremos, con Ceán Bermúdez, que «el decoro, la imitación del antiguo, la grandiosidad de »las formas, la nobleza de los caracteres, la sencillez

»ática en las actitudes, los buenos partidos en los paños, »la profunda inteligencia del desnudo y la agradable »dulzura de los semblantes, son inimitables y forman el »carácter con que se distinguen sus estatuas, sus bustos »y sus medallas.»

Los dos milaneses *Jacome-Trezzo*, el Viejo y el Mozo, sobrino y tío, ocupan entre los muchos artistas extranjeros que, atraídos por la munificencia y esplendor de la corte de Felipe II, vinieron á España, un puesto distinguido. La fama del tío supera, no obstante, en mucho á la del sobrino, su auxiliar y discípulo, escultor, como él, de Felipe II. Lo que acredita principalmente su suficiencia, es el celebrado retablo del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial, contratado para la escultura y adornos por Jacome-Trezzo, el Viejo, y Pompeyo Leoni, y ejecutado á satisfacción del monarca en siete años, tres más de los convenidos, según las trazas del renombrado Juan de Herrera. Leoni se encargó, según sabemos, de la obra de bronce, y Trezzo de la de jaspe; en el mismo contrato se obligaba Trezzo por sí solo á ejecutar, por diseños también de Herrera, el tabernáculo del altar mayor: todo lo dió terminado, con el auxilio de su sobrino *Julio Miserón* y de *Juan Esteban*, en los siete años dichos, no sin que para ello no tuviera que apurar su ingenio inventando nunca vistas máquinas, tornos, ruedas y sierras para adelantar su trabajo, que de otro modo, como dice el P. Sigüenza, no hubiera visto terminado en veinte años; Felipe II no obstante su afanoso anhelo de ver terminadas las obras, quedó tan satisfecho de Trezzo, que en 1587 le dió una gratificación de 1.500 ducados, perdonándole todo lo recibido á cuenta, que ascendía á respetable suma, á más de pagarle la cantidad en que se tasase su trabajo, y posteriormente nunca dejó de favorecerle con grandes mercedes, que alcanzaron hasta á su criada. De Trezzo, el Viejo, es también el ta-

bernáculo de oro, plata y piedras preciosas, hecho para ponerle dentro del grande, un relicario guarnecido de lapizlázuli, para guardar el muslo de San Lorenzo, y las medallas en hueco de Felipe II y Juan de Herrera. De Jacome, el Mozo, que ayudó á su tío en casi todas sus obras, son parte de los entallos y embutidos del manto de la estatua de Felipe II, que trabajó con Cambiago; el tío murió en 1589, y el sobrino hacia 1600, pues en Febrero de 1601 mandaba Felipe III pagar á sus herederos 900 ducados que se le debían. Fueron los Jacome-Trezzo de los más inteligentes auxiliares que tuvo Juan de Herrera en su obra de restauración de la arquitectura greco-romana.

El siglo XVI podía llamarse con razón en nuestra patria, relativamente á la historia de las artes, *el siglo de oro del estilo plateresco.* Este estilo, que se inicia en el último tercio del siglo XV, adquiere todo su desarrollo en el XVI y penetra bastante adelante en el siglo XVII, ofreciéndonos, donde quiera, muestras primorosas de su delicado gusto. Una de las ciudades en que con más brío y fuerza se mostró, fué la ciudad de Salamanca, ya desde muy antiguo celebrada por su gremio de plateros y filigranistas. Entre las muchísimas fábricas que en todos los tiempos se levantaron en la Atenas española, los monumentos platerescos descuellan y sobresalen por su número y grandeza, y allí, mejor acaso que en parte alguna, puede estudiarse provechosamente dicho estilo, y á la verdad que no dejaremos de hacerlo, como indispensable complemento de nuestro trabajo.

La fachada occidental de la catedral salmantina es uno de los más justamente encomiados modelos que en este género posee España. Nacida en el crítico momento de la lucha entre el goticismo, que libraba su última batalla, y el neo-clasicismo, que empezaba á levantar vigorosamente la cabeza, con aires de señor absoluto, en

presencia uno y otro de las creaciones orientales de los musulmanes de la Península, recibió las formas generales de la arquitectura ojival, engalanándose con el aparatoso decorado plateresco. La catedral salmanticense, que no tiene un verdadero retablo, ni aun en su capilla mayor, los ostenta fastuosos, en blanca piedra trabajados, en sus fachadas, con especialidad en la occidental. Es esto achaque común á otros muchos templos de la época, y tiene para nosotros cierta manera de simbolismo y emblemática significación; parece como que las costumbres lo exigen en aquel siglo de contrapuestos ideales, en que las creencias religiosas ceden terreno, dejando filtrar en los corazones, á través del mismo fanatismo, el escepticismo y la incredulidad.

Obsérvese, en efecto, la sucesiva transformación de los elementos arquitectónicos, á partir del nacimiento del cristianismo; obsérvese al mismo tiempo la marcha que sigue en la sociedad la afirmación religiosa, y se hallará íntima relación entre ambas series de observaciones. En los primeros tiempos, tiempos de verdadera y acrisolada fe, quilatada en las persecuciones y probada en los martirios, le bastan al cristianismo las catacumbas; no repara en exterioridades, desprecia los atavíos, y el signo de redención y un sacerdote la bastan, donde quiera, para orar y pensar en la otra vida. Todavía, después del edicto de Constantino, recientes sus sufrimientos, desdeña todo adorno, cuando no lo proscribe, y la desnudez de los paramentos, exteriores é interiores, no le retrae de acudir al templo á todas las horas para levantar su corazón al Sér Supremo. Pasados ya aquellos primeros tiempos de prueba, sustituídas las generaciones de mártires por generaciones de bárbaros, la fe empieza á decaer, y los templos comienzan á adornarse; parece como que se empieza á sentir la necesidad de atraer al creyente, ofreciendo á sus ojos algo que ilumine su pensamiento, algo que conmueva

su corazón, y entonces nace la escultura románica, y los templos comienzan á engalanarse con lujosos arreos, y el cincel trabaja expresivas imágenes, y el lienzo y las tablas se cubren de significativas pinturas. Pero el tiempo sigue marchando y la fé continúa decayendo; entonces surge la arquitectura gótica, que en el conjunto como en el más insignificante detalle, exterior é interiormente, con sus arcos apuntados, sus esbeltas agujas, sus cresterías y sus perforaciones, tiende á arrancar el pensamiento de las cosas terrenas para elevarle á la región de lo infinito; avisa desde lejos al caminante con sus altas agujas que señalan al cielo, que hay algo más allá; le atrae desde larga distancia, le obliga á penetrar en el interior para orar, y una vez allí, le encanta con la magnificencia de sus naves y de sus retablos; contiénese de esta suerte por algún tiempo el movimiento de la incredulidad, pero éste vuelve á brotar con más vigor, alimentado por la lucha entre el Pontificado y el Imperio, por la corrupción del clero y por los grandes hechos que preparan el Renacimiento; entonces nace la arquitectura plateresca, y los templos sacan al exterior todas sus joyas y preseas, agotando la inventiva de sus ingeniosos artífices para atraer la atención del transeunte, ofreciendo á su vista sus riquísimas fachadas é invitándole á penetrar en el interior con seductoras promesas, sin pensar que el transeunte, encantado ante tales ofrecimientos, aceptará la invitación y no tardará en salir desencantado. La fe comprendió con esto que había errado el camino, y pronto abandonó la arquitectura plateresca para aceptar los despojos del paganismo, y ofrecerlos al hombre enamorado de ellos como trofeo de su victoria; también entonces se equivocó en sus cálculos, y al presente anda sin brújula, sin acertar con el camino que ha de guiarla en la consecución de sus fines, devolviéndola su casi perdido imperio.

La catedral de Salamanca, hecha según los planos de Antón Egas y Alonso Rodríguez, con ligeras modificaciones, aprobadas en junta de arquitectos, convocada por el cabildo, y compuesta de Antón Egas, Juan Gil de Ontañón, Juan de Badajoz, Juan de Alava, Juan de Orozco, Alonso Covarrubias, Juan Tornero, Rodrigo de Sarabia y Juan Campero, fué empezada en 12 de Mayo de 1513, y pueden distinguirse en su construcción dos épocas principales: la primera, que comprende desde 1513 hasta 1585, y la segunda desde 1588 hasta 1733. A la primera época corresponde la magnífica fachada occidental á que nos hemos referido. Como ya hemos dicho es, lo mismo que las demás de la fábrica, la de la puerta de Ramos y la del Patio Chico, del mejor gusto plateresco. Adherida la enorme masa de la torre á su ángulo derecho cubriendo la parte correspondiente á la nave de las capillas de aquel lado, lo que naturalmente ha hecho perder á esta fachada una de sus partes, quebrantando sensiblemente la simetría del todo, fórmanla cuatro hermosísimos arcos de medio punto (con bóveda de bellísima crucería los correspondientes á la nave central y laterales, y artesonado de florones en la que corresponde á la nave de las capillas de la izquierda) apoyados en salientes pilarones que avanzan 3,34 metros del crucero, subiendo á la altura de las naves laterales y engalanados con primoroso colgadizo, archivolta de boceles, follajes y animalillos, y escudos con las armas de la catedral en las enjutas. El machón del ángulo izquierdo adorna sus descubiertas caras con tres vistosos cuerpos redondos de almenado coronamiento y blasones capitulares en los frentes, mostrando el arco que sobre él se asienta su fondo desnudo, sin otro ornato que dos elegantes impostas de cintas y flores, y las armas de la catedral arriba. De los otros tres arcos, el del centro corresponde á la nave mayor y los otros dos á las laterales; los pilarones en que estos se apoyan reci-

ben en los ángulos que forman con el muro adosadas agujas perforadas por netos sin estatuas pero con repisas y doseletes preciosos, así como una estatua en el frente y á los costados del primer cuerpo y agujas góticas de escaso resalto en el segundo; el ingreso le forma un arco de tres curvas, con faja de animalillos y follajes entre dos junquillos, sobre el que se abre, destinado á recibir un relieve que no llegó á labrarse, otro arco de medio punto con colgadizo de encaje, labrada archivolta de fauna y flora, y escudos en las enjutas, alzándose sobre él un tercer arco ligeramente apuntado, orlado también de colgadizo y con tres junquillos en la archivolta, que dejan entre sí dos zonas de labores, la interior compuesta de diez superpuestos nichos de santos con repisas y doseletes, divinamente ejecutadas, y la exterior de follajes y animalillos, cobijando el todo un hermoso conopio, con escudo regio en el neto, y blasones con los monogramas de Jesús y María á los costados, engalanado interiormente con una faja de follaje, recibiendo en su curva exterior alternativamente gallardos trepados de fronda y grandes águilas, y rematando en elegante pináculo; corre por encima elegante antepecho con cornisa de fauna y flora, y sobre él se abre el rosetón de la abocinada claraboya con doble zona de labores de bichas y follajes.

En fin, el gran arco central, cuyos pilarones se distinguen de los otros por recibir cuádruples pilastras que, cuajándose de estatuas, rematan en águilas, excede á cuanto puede decirse en belleza, lujo, primor y delicadeza, siendo preciso agotar el repertorio de los elogios sin haber tenido bastante para empezar; forman su ingreso dos arcos gemelos propiamente escarzanos, separados por un pilar, á la usanza gótica, con la estatua de la Virgen entre dos ángeles; estos arcos se adornan con doble zona de labores entre junquillos, de fronda la interior y de estatuitas superpuestas la exterior, y sobre ellos se

alzan otros dos semejantes con archivolta de estatuitas encerrando en el neto dos grandes y preciosos relieves que representan el Nacimiento y la Adoración de los Reyes; cobija estos cuatro arcos otro de tres curvas, con séxtuple faja de labores entre junquillos, de fauna y flora las de los extremos y el centro, y de menuda imaginería las otras dos, esculpiéndose el blasón capitular, sujeto por un águila y un león, en el espacio triangular curvilíneo que deja entre sí la intersección de este arco con los inferiores; y el todo se encierra dentro de un gran conopio de ondulantes y graciosísimos perfiles con un arcángel en el neto, guarnición interior de follajes, bichas y caprichos y exterior de cresteadas frondas y águilas alternadas, admirándose sobre su empinado vértice un hermoso Crucifijo con la Virgen y San Juan á los pies, encerrado en amplio marco de tres curvas con recamado encaje colgante, y medallones con bustos en las enjutas; y á los lados, dentro de otras grandes hornacinas de análoga composición, las colosales estatuas de San Pedro y San Pablo, destacando sobre un fondo de paisaje campestre.

Corre por encima el cornisamento general con calada barandilla de gusto gótico, más lindo que los otros, y sobre él ostenta la nave central su superior altura mostrando las tres ajimezadas ventanas de angrelado neto con otras tres circulares encima, dos medallones con bustos á los lados y arriba, y dos cilíndricos cubos perforados por pequeñas aberturas á los flancos; estos cubos reciben los haces de agujas que arrancan de los pilarones, y soportan otros cuerpos cónicos escamados, rematados en cruz, de los que salen negruzcos grifos, no sin dejar entre sí y sobre las ventanas de la nave, triangular frontón con otro vano, adornado de cornucopias y águilas sobre el talud, y elegante pináculo en el vértice. En junto se cuentan en toda la fachada, cuatro meda-

llones con bustos, 30 escudos con las armas de la catedral, 88 estatuas, cinco grandes relieves, 189 repisas y otros tantos doseletes, siendo este inmenso trabajo tan acabado, tan exquisito, tan variado, tan armonioso y de tan agradable efecto y positiva belleza como los mejores que, en su género, pueda ofrecernos el arte, sin que la falta de resalto de sus afiligranadas labores le perjudique en nada, dándole por el contrario cierta delicadeza y gracia, que aumenta en no pocos grados su mérito.

En las otras fachadas, de idéntico gusto que la occidental, aunque no de tan pródiga ornamentación, son de notar dos excelentes estatuas de tamaño natural que representan á San Juan de Sahagún y á San Estanislao de Koska, en la fachada del Patio chico, y el magnífico relieve que esmalta la fachada de la puerta de Ramos, antigua puerta del taller, y que representa la *Entrada de Jesucristo en Jerusalén:* esta obra, justamente apreciada por los inteligentes, merece todo género de elogios por su acertada composición y ejecución esmerada. Aunque desgraciadamente se ignora el nombre del autor, bien merece ser firmada por cualquiera de los mejores artistas que entonces honraban á España.

Al mismo estilo que las fachadas de la catedral corresponde la ponderada de la Universidad de Salamanca. Años enteros de observación no bastan para empaparse de las bellezas y primores que contiene, y siempre se encuentra algo nuevo que admirar en ella. Se ignora á punto fijo la época en que se levantó y el artista que la hizo. Fundados en el medallón que contiene los bustos de los Reyes Católicos abrazados á un cetro único, dicen muchos que al tiempo de estos Reyes corresponde, sin reparar que con iguales razones puede sostenerse que es del tiempo de Carlos V por los escudos de armas y coronadas águilas que más arriba se encuentran. Lo que de unos y otros puede deducirse es que la fábrica comenzó

á levantarse en tiempo de Isabel y de Fernando, continuándose y terminándose en los de su augusto nieto, opinión que viene á autorizar la singular arquitectura de toda esta ala del edificio, que en las bóvedas góticas de su escalera, en el caprichoso antepecho de la misma, en la preciosa galería que antecede á la biblioteca, con sus peregrinos arcos de cinco puntos (hoy extendidos á todas las alas del claustro), asentados en góticas pilastras, su caprichoso antepecho con enigmáticos relieves de cabalística significación, y su magnífico artesonado de casetones octógonos de variado y complicado dibujo, y en fin, en los botareles que defienden la biblioteca y en los adornos de la fachada, revela aquella época de transición.

Nada más bello ni más primoroso que la fachada de Poniente; el medallón de los Reyes Católicos y el escudo de Carlos V encima que se descubren en ella, declaran suficientemente que la obra de ampliación que dió por resultado el dotar al edificio de un segundo cuerpo de claustro por el costado occidental, y de esta fachada, si bien fué ordenada y comenzada en tiempos de Isabel y de Fernando (1480), no se terminó sino bajo el imperio de su augusto nieto. La fachada es de las primeras de su clase que en España se levantaron, y con ser tan perfecto su estado de conservación, no se puede contener, al contemplarla expuesta sin defensa alguna á las injurias del tiempo, cierto sentimiento de secreto temor, de miedo de verla algún día deteriorada; quisiera uno guardarla en caja como rica joya para asegurar la perpetuidad de su conservación, y nos admiramos de que, con los siglos transcurridos, no hayan sufrido detrimento apreciable aquellas menudas labores, aquellos delicados arabescos, aquellas graciosísimas tallas que parecen ejecutadas jugueteando por los genios de las *Mil y una noches*.

La fachada consta de cuatro cuerpos en los que se ven tenidas sabiamente en cuenta las leyes de la perspectiva

aumentando el tamaño de las labores, conforme aumenta la altura á que se hallan; en el primer cuerpo se abren dos arcos escarzanos gemelos separados por un pilar y revestidos de sencillas molduras lisas hasta el arranque, mientras la archivolta se cuaja literalmente de menudísimas labores en sus cuatro fajas; los otros tres cuerpos se hallan encuadrados por dos salientes machones que, abultados en graciosa curva en el centro y alzados sobre repisas á la altura de los arcos de ingreso, suben hasta el cornisamento general, no sin que en ellos se marquen las divisiones de la fachada, apareciendo, por tanto, como si fuesen tres sobrepuestas pilastras, y cubriéndose de tallas en toda su altura; por fuera todavía de estos machones se esculpe todo á lo largo una faja de caprichosos colgadizos de follajes, monstruos y mascarones. El segundo y tercer cuerpo, separados entre sí y del primero por lindísimos frisos engalanados con figuras, se dividen por cuatro pilastritas ligeramente resaltadas y exornadas con sumo gusto, en cinco compartimientos, de los cuales el central del segundo cuerpo contiene en un medallón circular los bustos de los Reyes Católicos, de escaso mérito, agarrando un cetro único, ataviándose los laterales con bellísimos rameados de exquisito gusto, mientras el central del tercero ostenta un soberbio escudo con las armas de España y el Toisón, viéndose en los inmediatos otros dos más pequeños con las águilas imperiales y encerrando los dos exteriores labrados medallones circulares con bustos; sobre estos medallones y sobre los escudos de águilas se esculpen cuatro bellas conchas en las que se cobijan otros tantos gallardos bustos, corriendo encima un amplio friso más ricamente exornado que los otros, pues en él se enlazan caprichosamente desnudos niños y variadas frondas, formando afiligranadas guirnaldas. El último cuerpo encierra en el centro, dentro de una especie de retablito formado por dos columnas pla-

terescas y un arco semicircular, un excelente relieve que representa á un Pontífice sentado dirigiendo la palabra á las personas que le rodean, y á cada lado se ve, entre dos medalloncitos con bustos y dentro de unos marcos cuadrados, bajo los cuales se esculpen elegantes trofeos y balanzas, una figurita desnuda; encima vuela una cornisa cuajada de adórnos, y sobre ella se alza esculpido antepecho con pilarillos y candelabros. Diríase al contemplar esta fachada que se tenía delante un inmenso tapiz de fondo de menuda y varia follajería, sobre el que destacaran sus primores los escudos, medallones y relieves enumerados; tal es la profusión del decorado, profusión que, lejos de hacerse enfadosa, como en las fábricas churriguerescas, es de gratísimo efecto por la finura del dibujo, por la delicadeza y corrección de la talla, por lo primoroso de la composición, y por la armonía de las líneas.

Aparte de las fachadas de las dos dependencias de la Universidad, Escuelas menores y Hospital del estudio (hoy respectivamente Instituto provincial y oficinas de la Secretaría universitaria) con sus lindos relieves y bien ejecutados escudos; fuera de la Casa de las Muertes, fundada por el arzobispo que fué de Santiago y patriarca de Alejandría D. Alfonso de Fonseca; prescindiendo del Colegio de los Huérfanos, hoy convertido en manicomio provincial; sin contar el elegante palacio de Monte-Rey, ni la famosa casa de las Conchas, ni los palacios de Garci-Grande y del Casino, ni la fachada ni el claustro del convento de Dominicas, ni la del monasterio de Bernardas, que se presume (en nuestra opinión sin fundamento) haber sido construído por Berruguete, ni la del convento de monjas del Corpus Christi, ni las ya no existentes de los colegios mayores de Cuenca y Oviedo, todavía restan la primorosísima fachada y elegante claustro del renombrado convento de San Esteban, que hospedó al inmortal

Colón, y que bastaría por sí solo, aunque ningún otro monumento tuviera Salamanca, para atraer al curioso viajero y al artista inteligente, no menos que la fastuosa fundación del poderoso prelado D. Alfonso de Fonseca, que se conoce con el nombre de Colegio del Arzobispo, y que la famosa Casa de la Salina, hoy convertida en palacio de la Diputación provincial.

Dos ilustres hijos de la orden de Santo Domingo, que ocupaba en Salamanca la parroquia de San Esteban, que el cabildo la había cedido, fueron los fundadores del soberbio templo y convento de San Esteban: Fr. Juan Alvarez de Toledo, hijo del famoso Duque de Alba, terror de los flamencos, y Fr. Domingo de Soto, rico y sabio catedrático de la Universidad salmantina. Juan de Alava hizo las trazas, y el 30 de Junio de 1524 comenzaron las obras, que se terminaron en 1610, en que se consagró el templo nuevo, no sin que todavía se prolongaran largos años después. En su incomparable fachada trabajaba todavía en 1626 el acreditado *Alonso Sardiña*, ayudado por excelentes tallistas, y muchos de sus retablos son de la época de la decadencia. Dos enormes pilarones la flanquean, avanzando del muro 4,40 metros y no teniendo menos de 2,70 de espesor, y sobre su primer cuerpo se apoya la primorosa arcada artesonada, con sus 399 pinjantes alcachofones (57 líneas de á siete recuadros cada una), su elegante archivolta guarnecida de cabezas de ángel, y sus grandes escudos del fundador en las enjutas. Los pilarones presentan por su frente en el primer cuerpo dos áticas cuajadas de delicados colgantes, molduras y bichas, asentándose en el neto una estatua con su correspondiente repisa y doselete finamente esculpida, debajo un medalloncito circular que encierra una cabeza de ángel, y encima otro medalloncito con su respectivo guarda-polvo, viéndose también á conveniente altura un monstruoso grifo. Esta decoración del frente se repite en

los costados, solo que en ellos, en vez de dos, son tres las áticas y otros tantos los netos con sus respectivas estatuas, medallones, repisas, doseletes y grifos, coronando este primer cuerpo, que sube hasta el arranque de la arcada, un delicado friso, que recorre horizontalmente la fachada entera, lleno de bichas, monstruos, follajes y mil artísticos caprichos. El segundo cuerpo presenta de frente las aristas del pilarón, adosándose á ellas otras dos áticas sobre las que resaltan lindísimas columnas abalaustradas de estriado fuste, superadas por el cornisamento general, enlazándose el pilarón con el botarel del ángulo, por medio de amplia rinconera, recortada en la parte inferior en forma de abanico ó concha, guarnecida de tetrafolios, y superada por los timbres del fundador, y sobre la que se apoyan unos cubos cubiertos de cónicos capacetes; los pilarones rematan á la altura de la nave mayor en altos conos con labores y anillos, tras los cuales asoman sus extremidades unas agujas cresteadas, alzándose en el centro triangular frontón revestido de áticas con un escudo de la orden en el neto y por bajo la inscripción *Refvgivm nostrvm;* la espadaña ó campanario, guarnecido de sencillas áticas y rematado en cruz, corona, con escasa gracia por cierto, el conjunto de la fachada.

Cobijada bajo la gigantesca arcada que sobre los pilarones se alza, ostenta sus primores un magnífico retablo de tres cuerpos; ábrese en el primero el ingreso de arco semicircular, apoyado en dos columnitas ó junquillos de fuste cilíndrico lleno de menudas labores, como el arco todo, en cuyas enjutas se esculpen medallones con bustos; seis áticas, ricamente bordadas, se destacan de los costados, y sus cuatro netos interiores los ocupan estatuas con repisas y doseletes, y los exteriores medallones orlados de follaje con excelentes bustos, coronados por guarda-polvos de finísima filigrana é increible labor,

corriendo sobre los capiteles de las áticas un bellísimo friso, en el que se repiten los compartimientos de abajo, encerrando el del centro un escudo del fundador y cuatro alados monstruos con ocho angelitos y dos candelabros, enlazado todo caprichosamente; los cuatro interiores (dos á cada lado) medallones con bustos, y los dos de los extremos otros nuevos escudos. El segundo cuerpo ostenta en el centro de un arco semicircular, orlado con cabezas de ángeles y follajes, el magnífico relieve del martirio de San Esteban, obra del milanés Juan Antonio Ceroni (autor de los ángeles de bronce con candelabros en las manos, de San Lorenzo del Escorial), cuyo nombre, *Juan Ant. Ceroni me fecit*, se lee en una piedra, viéndose en otra el año 1610 en que se ejecutó la obra: San Esteban, extrañamente ataviado con vestiduras episcopales, recibe arrodillado las piedras que los gentiles le arrojan furiosos; en el fondo figura un paisaje con las murallas de una ciudad á la izquierda y un bosque á la derecha, y arriba, entre nubes, la Santísima Trinidad presenciando los sufrimientos del Protomártir; sobre la clave y en las enjutas del arco se ven tres medallones con bustos, llamando la atención el de la izquierda por lo extraño de la invención, pues está sujeto el medallón por dos figuras colocadas detrás, que asoman la parte superior de sus cuerpos, y por los hombros de otras dos, de las que sólo se ve la cabeza; fuera de la hornacina central se repiten en el segundo cuerpo las divisiones del primero, viéndose, aunque más estrechas y menos resaltadas, las mismas tres pilastras á cada lado y los mismos tres netos con estatuas excelentes de santos, asentadas en labradas repisas y guarnecidas bajo los doseletes más delicados, por sus calados encajes, que ostenta la fachada; las pilastritas se hallan casi cubiertas, en el primer tercio de su altura, por graciosos trípodes de elegantísima forma, sobre cuyos platillos juguetean

bellísimos niños; el mismo friso de los pilarones, con sus lujosos atavíos, se prolonga á lo largo de este cuerpo, cerrándole superiormente, y sobre él alza el tercero su grandioso medio punto. La decoración de este cuerpo no por ser diferente es menos rica que las de los cuerpos inferiores; ábrese en el centro, en arco escarzano, una hornacina que encierra un Calvario, viéndose en las enjutas medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo; guarnécese el resto del medio punto, á cada lado de la hornacina, con dos grupos de pilastras pareadas, sobre las que se destacan graciosamente preciosas columnitas abalaustradas, dejando en los netos bellas estatuas con sus repisas y doseletes respectivos de encajería, y entre cada pareja de columnas linda faja vertical de labores, cerrándose lateralmente el medio punto con otras pilastras guarnecidas de idénticos balaustres, y quedando entre estas y las pareadas otro neto á cada lado con su estatua, doselete y repisa respectiva; sobre este cuerpo se alza el cornisamento, y encima un espacio arqueado, en cuyo centro se destaca, tocando ya con la artesonada bóveda, la figura del Padre Eterno entre dos ángeles. En tan riquísimo retablo no se cuentan menos de 16 estatuas, 13 medallones, tres escudos, y los cuadros del martirio de San Esteban y el Calvario, á lo que hay que añadir las nueve estatuas y 18 medallones de los pilarones, con los seis escudos de armas de las enjutas de la arcada, del macizo que enlaza los pilarones á los botareles, y del frontón, no contadas 23 repisas y 33 doseletes que constituyen, siquiera sean elementos decorativos de orden más secundario, uno de los más vistosos adornos de tan justamente ponderada fábrica.

Exceptuando el martirio de San Esteban de Ceroni, todas las demás esculturas se dice son obra de Alonso Sardiña, pero aunque este artista trabajara parte de ellas, no podemos creer sean suyas sino las del tercer cuerpo,

así como los relieves, medallones y grupos del primoroso claustro del convento, otra obra maestra en su género que apenas cede en gallardía y esbeltez al celebrado de San Juan de los Reyes de Toledo. Nos fundamos para hacer esta afirmación en que, habiéndose comenzado las obras en 1524, y apuntándose la fecha de 1626 como la en que Sardiña se hallaba trabajando, no es verosímil que hasta entonces no se hubiera pensado en el decorado de la fachada, mucho más si se tiene en cuenta que la iglesia se consagró y dió por terminada en 1610; á esta razón hay que agregar la imposibilidad de que Sardiña ejecutase toda la escultura de la fachada, con más la del claustro que contiene, sólo en la parte baja, 40 medallones con bustos de profetas, caprichosas tallas de delicado trabajo en todos los capiteles, y cuatro pasajes del Nuevo Testamento en los pilares de los ángulos. Lo probable es que la talla y escultura de la portada fuese ejecutada por algún artista de nota de fines del siglo XVI con sus correspondientes oficiales, y Sardiña con los suyos sólo interviniese en la decoración del último cuerpo y en lo que restase que hacer en la obra del claustro.

Precedido el Colegio mayor del Arzobispo, ocupado años hace, por los nobles irlandeses, de amplio patio con columnas desmochadas y doble escalinata de 13 pasos que dejan entre sí un cuerpo avanzado correspondiente á la anchura de la portada, ostenta desde lejos los primores de su fachada plateresca, menos fastuosa que las de la universidad y la catedral, pero tan elegante como ellas. Flanquean el desnudo ingreso á cada lado dos estriadas columnas de aplastados capiteles, algo parecidos á los jónicos; el neto que estas columnas dejan á la izquierda se cubre de caprichosa zona de labores formada por monstruosa cabeza cornuda que sujeta entre sus dientes un anillo del que pende un cordón, del que salen es-

trechas cintas plegadas á los lados, cabecitas de ángel, pájaros y follajería, dejando en el centro otra cinta más ancha, también plegada, sobre cuyos extremos superiores se asientan dos pájaros rematando en barbuda cabeza, ya muy deteriorada; el neto de la derecha se decora del mismo modo, sólo que en lugar de los pájaros del centro, tiene sátiros, y niños más abajo, rematando en tres mascaroncillos y dos pájaros. Sobre estas columnas se tiende el cornisamento, y encima se descubre el segundo cuerpo; en el centro de éste se abre sencilla ventana, bajo cuyo alfeizar, sobre una faja horizontal que contiene tres conchas de peregrino, se esculpen dos cornucopias de flores, sobre las que se ostentan dos escudos del fundador, viéndose á uno y otro lado dos columnas más pequeñas que las de abajo, con capiteles de mayor pureza jónica, las cuales dejan en sus netos dos nichos con estatuas de obispos, rematando sobre el cornisamento en candelabros, en medio de los cuales se ostenta en medallón circular, sostenido por alados monstruos de cabeza humana, el magnífico relieve del apóstol Santiago en su popular papel de *Matamoros*.

El patio ó claustro del Colegio del Arzobispo, cuadrado y de 38,40 metros de lado, es una de las obras más hermosas que nos ha dejado el Renacimiento, siendo probablemente obra de Berruguete, digna de serlo por lo menos, constando de galería alta y baja. Cada uno de los ocho arcos de medio punto de que consta cada lienzo del cuerpo inferior cubierto de sencillo artesonado, se halla sostenido por dos rectangulares pilares platerescos cortados en cruz recibiendo el exterior una estriada columna de tan ricos como variados capiteles, y decorándose con bustos, á cual más delicados y preciosos, en las enjutas, con anchas frondas en las claves, con antemáticos recuadros en el intrados, y con rosetones en las enjutas interiores. Los arcos de la galería alta, cubierta de cielo raso, en

igual número que los de la baja, son escarzanos, apoyándose en pilares idénticos á los inferiores, que reciben en su cara exterior elegantísimas columnas abalaustradas con bustos en las enjutas y frondas en las claves; la galería tiene un antepecho de balaustres con dos escudos del fundador en los tramos centrales de cada lienzo, y remata en preciosos candelabros, mutilados en gran parte, que contienen niños desnudos, excepto los de los ángulos, que rematan en escudos arzobispales de cinco estrellas. A la galería alta conducen por Norte y Sur espaciosas escaleras al aire con pasamanos de balaustres, á las que abren paso dos arcos de medio punto con escudos del fundador en las enjutas.

El Palacio ó casa de la Salina (1), fundado por alguno de los ilustres miembros de la familia de Fonseca, como claramente lo pregonan los escudos de cinco estrellas que donde quiera campean en su fábrica, es una de las obras más caprichosas, originales y galanas que el siglo del Renacimiento nos ha transmitido. Su fachada presenta en su primer cuerpo cuatro hermosísimos arcos de medio punto, asentados sobre columnas cilíndricas de granito, de tosca basa, con bellísimos y variados capiteles, cuyos ábacos reciben ángeles y alados monstruos agobiados en los ángulos, y extrañas cabezas ú otras figuras en la rosa, enlazándose rosa y ángulos por medio de cintas graciosamente plegadas; los arcos tienen en las enjutas medallones circulares con preciosos bustos, estilo Berruguete, que representan, alternadamente, barbados hombres de pronunciada musculatura, visible en sus desnudos brazos y acentuadas cabezas, y hermosas mujeres de suaves líneas, apreciables en sus desnudos senos, brazos

(1) Esta casa se halla convertida al presente en Palacio de la Diputación provincial, correspondiendo la descripción á su actual estado.

y rostros. El segundo cuerpo, separado del primero por una cornisa, presenta tres ventanas, convertidas en balcones, preciosamente decoradas con estriadas columnitas á los flancos y medallones encima, con notables bustos de caballeros los laterales, y de dama el central; las columnitas que flanquean estas ventanas se asientan en primorosas repisas, formadas por una especie de capitelito, enlazado al muro por ancha cinta, arrollada al extremo á modo de jónica voluta, cuyo ábaco tiene ángeles agobiados y geniecillos en los ángulos y cabecitas de ángel en la rosa; las indicadas columnas adornan sus frentes á la mitad de su altura con preciosísima guirnalda constituída por unas cabecitas de león, que sujetan entre sus dientes plegadas cintas colgantes, en las que se columpian y entrelazan geniecillos, bichas y otros adornos del estilo; los capiteles de estas columnas ostentan, como las de los arcos del primer cuerpo, guirnaldas, ángeles agobiados y bichas en los ángulos, y cabezas en las rosas de sus ábacos, y rematan sobre la cornisa en desnudos ángeles, que dejan en medio los bustos de caballeros y dama que hemos dicho, con monstruos antropomórficos y otras humanas figuras desnudas á los lados. Encima corre una galería de ocho arcos de medio punto, con antepecho de balaustres, alzados sobre pilastras pareadas, con frondas en la clave y aladas cabezas en las enjutas, viéndose á los extremos laterales grandes escudos con las cinco estrellas del fundador.

Traspuesta la grandiosa portada, cerrada al presente con grandes verjas de hierro de dudoso buen gusto, hallámonos en un espacioso vestíbulo, desnudo en la actualidad de todo ornato, con ancha escalera frente al ingreso cubierta por lindísimo arco de amplia curva, con fronda en la clave y veintiun alcachofones en el intrados; más adentro, salvado otro tramo de escalera, se ve otro arco igual, que arranca de repisas ornadas de genios, cabezas,

ángeles, flores y follajes, caprichosamente enlazados, con fronda también en la clave y veintiún alcachofones en el intrados, y con dos preciosos bustos de dama y caballero en las enjutas; entre uno y otro arco, en la plataforma que separa ambos tramos de la escalinata, se abre, á la izquierda, la escalera de honor, nueva, con gradas de mármol blanco y lujoso pasamano, con balaustres de la misma materia y con los muros revestidos de rojizos jaspes.

El patio á que sirven de ingreso los elegantes arcos que hemos dicho, es sumamente irregular, tanto en la forma, como en el decorado, presentando diferentes cada uno de sus costados. El lienzo de entrada se levanta sobre el segundo de los arcos que hemos dicho, y consta de una galería de tres arcos, el central mayor que los laterales, todos de tres curvas con guarnición de junquillos, y antepecho gótico calado; encima de esta galería se asienta un cuerpecito de arquitectura, hecho en el corriente año para el reló, y compuesto de dos pilastritas con grandes monstruos alados á los lados, el reló en medio, y frontón partido encima con tarjetas en que se esculpen las iniciales D. P. enlazadas, en medio de tallas de grandes flores, algo toscas. A la derecha de este lienzo, se descubre el comienzo de otra galería que se dobla después en ángulo recto, prolongándose luego por los otros dos costados contiguos del patio, presentando en junto diez y nueve esbeltísimos arcos de tres curvas, alzados sobre graciosos pilarillos, cuyos chaflanados ángulos se guarnecen con medias cañas, con antepecho de calada y sencilla labor de gusto gótico; esta hermosa galería asienta su piso, excepto en el lienzo de frente al ingreso, en diez y seis bellísimas y originales repisas ó consolas del más caprichoso y pintoresco efecto que pueda imaginarse; estas consolas, en efecto, son grandes triángulos rectángulos, guarnecidos de recuadros con follajería en sus dos caras,

y recibiendo en su hipotenusa extrañas figuras de sátiros y monstruos de tamaño natural, desnudos, agobiados, de pronunciada musculatura y acentuadas cabezas, todos variados, barbados viejos, bigotudos jóvenes, unos con hermosa cabellera, otros medio calvos, otros con cerquillo, todos con las piernas rematadas en rameado, al gusto del Renacimiento, unos de risueño ó irónico aspecto, otros denotando el esfuerzo, la fatiga ó el dolor, casi todos con las cabezas desnudas, otros cubiertos con caprichosas gorras, todos superados por alados monstruos de extravagantes formas, constituyendo el más pintoresco conjunto, cuya vista causa tal impresión por lo original del dibujo y la valentía y acierto de la ejecución, que jamás puede borrarse de la mente.

El lienzo de frente al ingreso presenta, además de la alta galería de arcos tricurvos, adornados con dos escudos en las enjutas, otros tres grandes arcos en su cuerpo inferior, los tres de cinco curvas con guarnición de junquillos, y escudos también en las enjutas, abriendo paso á una ancha escalera de granito con pasamano gótico, moderna, que conduce al elegante salón de quintas, en el piso bajo, y á las habitaciones del principal.

Por último, el lienzo que mira hacia el Norte, presentando en su piso principal sencillos huecos de ventana, superados por escudos, tres con las armas del fundador, y los otros sin esculpir, ofrece en el bajo una hermosa arcada de seis arcos de medio punto con preciosos medallones con bustos en las enjutas, alzados sobre columnas cilíndricas, de capiteles á cual más preciosos y variados, con niños agobiados, aves, figuritas desnudas, volutas rematadas en aladas cabezas, ó cuerpos humanos con cabezas de animales en los ángulos de los ábacos; barbadas cabezas, testas de cuadrúpedos, figuritas desnudas agobiadas en la rosa; y follajes, cintas y hombres desnudos, en actitudes diversas, en el tambor: todo restaurado

ó retocado con gran maestría y delicadeza suma (1).

Fuera de Salamanca también el gracioso estilo plateresco, tan acomodado á los gustos de aquel siglo, nos dejó, en multiplicadas fábricas, claras señales de su lozanía y acicalamiento, de la espontaneidad con que fué acogido en todos los rincones de la Península como si viniese á expresar y resumir las aspiraciones y el ideal de la época, y del alto grado de florecimiento que alcanzó. Sin contar las riquísimas construcciones, ya citadas en el curso de nuestro estudio, que en él se inspiraron, las creaciones de los Badajoz y los Doncel, de los Berruguetes, Riaños y Valdelviras, y para no hacernos cargo más que de las principales, nos encontramos con los colegios vallisoletanos de Santa Cruz y San Gregorio de 1480 y 1488; la catedral de Segovia dirigida por Gil de Ontañón; la preciosa portada del hospital de niños expósitos de Toledo, fundación del gran cardenal de España D. Pedro González de Mendoza, diseñada y dirigida en 1504 por Enrique de Egas; la portada de la colegiata de Calatayud; la capilla de los Reyes Nuevos en Toledo, destinada á guardar los mortales restos de los Monarcas que descansaban en la antigua capilla del mismo nombre; el Palacio arzobispal y Universidad de la antigua Complutum; la fachada, vestíbulo y atrio del suntuoso Alcázar de To-

(1) La restauración del Palacio y todas las obras de embellecimiento en él realizadas, han sido dirigidas por el inteligente arquitecto académico D. José Secall y Asión, auxiliado por los ayudantes D. Hilario Pérez Collado y D. Francisco López, y ejecutadas por Don Antonio Parro y D. Manuel Martín, canteros tallistas; D. Juan Parro, D. Cándido Díez, D. José Cea y D. Manuel Fernández, tallistas en madera; D. Benigno Iglesias, maestro carpintero; D. Bonifacio Hernández, tallista en yeso; D. Julián Feliciano, maestro albañil; D. Vicente Maculet, constructor de las verjas de la fachada; D. Anselmo Pérez Moneo, constructor de estatuas de hierro y cristalería grabada, y D. Vicente Ramírez, pintor y dorador, todos hijos de Salamanca.

ledo, y el claustro de San Miguel de los Reyes de Valencia, obras de Covarrubias; la capilla de San Ildefonso de la catedral Toledana; la pomposa Capilla Real de la Hispalense; la portada de la Pellejería de la Burgalesa; el hospital de San Juan Bautista de Toledo, de Bustamante, en que el ornato se halla bastante economizado; las casas de Ayuntamiento de Sevilla y de Barcelona; la elegante puerta de costado de la catedral granadina; la colegiata de Osuna; la casa barcelonesa de los Grallas; el magnífico claustro de San Juan de los Reyes en Toledo; el palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara; la elegante lonja de la seda en Valencia; el colegio de San Nicolás de Burgos, con el suntuoso crucero de su catedral, en que tantos y tan buenos escultores trabajaron, y la casa del Cordón en la misma capital; la portada de la iglesia parroquial de Santa María de Andújar; la catedral de Barbastro; el trascoro de la catedral de Zaragoza; el templo de Santo Domingo de Oviedo; los sepulcros toledanos del cardenal Carrillo de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso, de D. Fernando del Castillo, obispo de Bagnorea, en la de San Eugenio, y del cardenal Mendoza, en la Mayor; los enterramientos del convento de las Ursulas en Salamanca; muchos de la catedral de Burgos, y otras muchas fachadas, salones, mausoleos y fábricas de todo género que fuera prolijo enumerar. En todas ellas, la escultura campeaba profusamente, señoreando todos los paramentos y haciendo olvidar con sus primorosos relieves y caprichosos juegos de curvas, follajes, bichas, medallones, sátiros y otras menudencias, las mismas líneas arquitectónicas dominantes.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA

DURANTE EL SIGLO XVII.

CAPÍTULO II.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVII.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

---

§ 1.°—Preliminares.

Los sucesores de Felipe II.—Ineptitud creciente de los tres últimos reyes de la casa de Austria.—Errores políticos y económicos.—Decadencia consiguiente de la nación.—Ficticio florecimiento de las Artes.—La Arquitectura y la Escultura en el siglo XVII.—Manifestaciones del mal gusto.—Prosaismo, culteranismo y conceptismo.—Su filiación.—Berruguete y el divino Herrera, Góngora y Churriguera.—El prosaismo literario y el monasterio del Escorial.—El mal gusto y la decadencia de las artes, en el siglo XVII, no es fenómeno privativo de España.—Bernini, Borromino y el Algardi.—Los artistas en el siglo XVII, y el ideal cristiano.—Salvedades.—La *Dolorosa* de las madres carmelitas de Alba de Tormes.—Barroquismo y churriguerismo.—La génesis de una obra artística en el siglo XVII.

Cuando se hojea la historia de España, y se pasa del siglo XVI al XVII, despierto el ansioso anhelo de saber cómo llegarían á resolverse los grandes y gravísimos problemas planteados por el anterior, problemas interiores, políticos y religiosos de transcendental importancia, problemas exteriores de excepcional gravedad, en Italia y Flandes, en Francia y Alemania, en Africa y América; y cuando tras la adusta pero majestuosa figura de Felipe II, se tropieza con la del barbilampiño Felipe III, más avezado á rezar ó á bailar que á las diplomáticas y políticas lides,

el ánimo se encoge y el corazón se apena, y se presagian para España días de luto, de ruina y de desolación; y el encogimiento del ánimo crece y la pena aumenta, cuando se vislumbra, tras la figura del tercer Felipe, la desconsoladora del cuarto, y se llega á la desesperación más grande, cuando tras ella se ve aparecer todavía la del inepto y pusilánime Carlos II. ¡Qué galería de incapacidades puestas al frente de una nación que acababan de regir los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II! ¡Qué contraste tan preñado de enseñanzas para los pueblos, el que forman estos monarcas con sus descendientes! De peñasco en peñasco rueda la monarquía española, regida por Felipe III y sus dos sucesores, al precipicio de la más espantosa ruina, dejando aquí y allí destrozados girones de su rico manto, y aun de su cuerpo mismo, y desangrada, mutilada y exánime, cae á los pies de su implacable enemigo Luis XIV entre las despreciativas carcajadas de Europa.

¡Qué bien conocía Felipe II al heredero de su trono! «Dios que me ha dado tantos Estados—decía,—me niega un heredero para gobernarlos.» Pero si esto sabía el hijo de Carlos V, ¡cuán tremenda responsabilidad la suya ante el tribunal de la Historia! ¡Ni San Quintín, ni Lepanto bastan á cubrirla ni olvidarla!

¡Qué reinados los de los tres últimos vástagos de la casa de Austria! ¡Cómo se amontonan en ellos los desaciertos! Tras la privanza del duque de Lerma y de Don Rodrigo Calderón, la del duque de Uceda; tras ésta la del conde-duque de Olivares, y tras la del conde-duque, las del P. Nithard, Valenzuela y Pedro Matilla; siempre entregado el poder en manos venales, para no tener el cuidado de los negocios y poderse entregar más libremente al baile, á hacer versos ó á soñar con miedosas alucinaciones. Tras la bárbara expulsión de los moriscos, la imprudente exigencia de Olivares á la nobleza portuguesa

tras la pérdida de Holanda, la de la Valtelina; tras la de Portugal, las tentativas separatistas de Cataluña y de las dos Sicilias, y tras todas estas, las de las Indias Orientales y Jamaica, las del Artois y las colonias portuguesas, las del Franco-condado y otras muchas posesiones de Europa y las Américas. ¡Siempre guerras sangrientas que despoblaban el reino, matando las fuerzas vivas del país! ¡Siempre proyectos quiméricos de universal dominación que nos creaban por todas partes odios y rencores! Hasta el cielo parecía conjurado contra nosotros, destruyendo repetidas veces nuestras escuadras, y respetando los buques corsarios que nos arrebataban la savia americana.

Y ¿qué diremos del estado de la Hacienda en aquellos menguados días? ¿Qué impuestos, qué gravámenes más ruinosos no harían necesarios tantísimas guerras que sostener, tantas rebeliones que sofocar, tantos venales amigos que contentar, tantos inmensos compromisos que satisfacer, tantos reales caprichos que aguantar? Muchos eran los impuestos que en tiempo de Felipe II se pagaban; pero insuficientes para cubrir tantos gastos, crearon los omnipotentes validos los de la *renta de población y censos sueltos, la farda y la renta de la abuela, el papel sellado y las lanzas, las medias anatas y el fiel medidor, el quinto y millón de la nieve, y el de jabón, sosa y barrilla.*

Si á esto se agrega la *alcabala*, que absorbía una décimacuarta parte en la transmisión de la propiedad; el impuesto de *millones*, que cobraba una séptima; el de *frutos civiles*, que exigía el vigésimo de lo recolectado; el de consumos, que arrebataba el cuatro por ciento; el de *pie de fábrica*, que recargaba extraordinariamente los productos industriales; el de *aduana*, que pesaba sobre los mercantiles; el *diezmo y la primicia*, en favor de la iglesia, y el *alojamiento*, que no era pequeña carga en aquellos tiempos de guerra; si se piensa en que entonces

existía la amortización civil y eclesiástica, que acumulaba la propiedad, dificultando el cultivo; que había mil exenciones y privilegios, legales é ilegales, en el pago de los tributos, y que el continuo paso de tropas, amigas y enemigas, con sus exacciones y devastaciones, pesaba abrumadoramente sobre los pueblos; si se recuerda la existencia de inmensos baldíos, terminantemente prohibidos cultivar, en cumplimiento de los absurdos privilegios de la Mesta, nacidos de olvidadas prácticas y costumbres visigodas; si se añade á todo esto la falta de brazos, ocasionada por las guerras, la intransigencia religiosa y la emigración á América: la falta casi absoluta de comunicaciones, que oponía insuperable obstáculo al desarrollo del tráfico; la general ignorancia de las clases agrícola é industrial, que las incapacitaba para hacer competencia á otros pueblos más ilustrados; el apoyo, otorgado por el lujo y la moda, á los productos del extranjero; y si se junta á todo esto la falta de seguridad, creada por este conjunto de causas, que forzosamente habían de alimentar el bandolerismo, podemos formarnos aproximada idea de lo que era vivir en España en el siglo XVII.

Es verdad que en la decimaséptima centuria brillan figuras como las de los Argensolas y Quevedo, Góngora y Villegas; es cierto que la flor de nuestros dramáticos, Tirso y Moreto, Alarcón y Rojas, y sobre todos Calderón, ilustran el siglo XVII; no puede negarse que nuestras más grandes glorias pictóricas, Ribera y Zurbarán, Velázquez y Murillo, aparecen en los reinados de los descendientes de Felipe II. Pero hay que tener en cuenta, que esta es la herencia del siglo XVI, y que la ruina del arte no es obra de un día, como no lo es su restauración; no hay que olvidar tampoco la naturaleza del arte dramático y el carácter reflexivo que en esta época revisten sus producciones, en contraposición á la espontaneidad del siglo

anterior, así como la protección decidida y ardiente que, especialmente Felipe IV, concede á la literatura y á las artes todas, prolongando su existencia. Pero la prueba mayor de que esta prosperidad era ficticia, digámoslo así; la prueba de que no era fruto espontáneo en aquella atmósfera alimentado, y sí producto en cierto modo exótico, desarrollado á fuerza de constancia y de cuidados en el invernáculo de la corte, es que cuando Calderón desaparece de la escena, no hay quien pueda recoger el cetro del teatro, y que fundada la Academia de pintura sevillana poco después de la muerte de Velázquez y algunos años antes de la de Murillo, dejó de existir veinte años después por falta de profesores y discípulos; y así la pintura y el teatro, las dos artísticas manifestaciones que más desarrollo alcanzaron en el siglo XVII, se agostaron con increible rapidez, cuando más lozanas y rozagantes parecían.

La arquitectura, y su fiel compañera la escultura, tenían que resentirse más del estado de cosas creado por la desacertada política de los Lermas y Olivares; viven y tienen que vivir, según en otro lugar hemos probado, tan íntimamente enlazadas con la sociedad que las alimenta, que no pueden menos de hacerse eco de sus creencias y aspiraciones, de sus gustos y manera de ser, y no basta el deseo de un monarca para cambiar la dirección que han tomado, ni vivificarlas si se han extinguido. En vano el cuarto Felipe en su empeño de proteger las artes, lo único acaso laudable en él, envía á Italia á Velázquez para que compre las mejores estatuas, cuadros y medallas que allí encuentre; en vano hace alarde de sus aficiones artísticas, cultivando él mismo la literatura y la pintura; si logra sostener algún tiempo la vida de la pintura y el teatro, prodigando sus cuidados á los genios que le legara el siglo XVI, sus esfuerzos son impotentes para conseguir otro tanto con la arquitectura y la pin-

tura, y se estrella contra la falta de gusto y los desvaríos artísticos que corren parejas con los políticos desbarros de sus favoritos. Si en el teatro brilla un Calderón y en la pintura un Murillo, ningún nombre podemos poner en arquitectura en frente de Ontañón, Alava, Badajoz, Toledo ó Herrera, ni en escultura en frente de Ordóñez, Vigarny, Berruguete, Doncel, Guillén y Becerra. Sólo cuatro nombres podemos citar de escultores ilustres que florecieron en el siglo XVII: Monegro y Gregorio Hernández, Montañés y Cano; y aun de éstos pertenecen realmente á la décimasexta centuria los tres primeros, y el cuarto es su legado y representante.

Pero era todavía más grande la falta de inspiración y el exceso de mal gusto, que la falta de escultores; es verdad que comparado el número de los que en el siglo XVII florecen con la prodigiosa fecundidad del XVI, aquél nos aparece pobre en demasía. Pero ¿qué importaría que no hubiese en un siglo más que un escultor, si ese escultor fuese Miguel Angel? Ni ¿qué importa que en el siglo XVII, descontados los cuatro señalados, se puedan contar más de un centenar de artistas, si juntas todas las bellezas de sus obras no valen lo que un relieve de Berruguete ó de Doncel?

Por diversos caminos había infiltrado el mal gusto sus corruptores principios en las producciones artísticas, ora alardeando de exagerado puritanismo y severidad; ora mostrándose apasionado del acicalamiento y adorno; ora, en fin, complaciéndose en hacer ostentación de su erudito saber. Conócense en la historia literaria estas tres manifestaciones del mal gusto, con los nombres de *prosaismo*, *culteranismo* y *conceptismo*; todas tres contaron con devotísimos adeptos, y generalizaron la corrupción. Fruto legítimo de las circunstancias de la época, del estado del espíritu y de las costumbres, no podían menos de hallar su correspondencia en las demás artes, y así

sucedió, en efecto, coincidiendo, con el mal gusto literario, el mal gusto arquitectónico y escultórico, sin que pueda decirse que el uno engendró al otro, sino que ambos germinaron y florecieron á la par en aquel ambiente social, tan propicio á su desarrollo, prestándose mutuamente fuerza y vigor.

Del orientalismo y la majestuosa pompa del divino Herrera nació la hinchada afectación del gongorismo. Góngora fué un talento superior, y, si los extravíos de su musa, excitada por el deseo de llamar la atención en su segunda época, no le hubiesen lanzado en el camino de las extravagancias, seguramente pocos le hubieran igualado, como lo prueban las poesías de su primera época; pero estas poesías no hallaron eco en ninguna parte: pasaron desapercibidas, y si su autor hubiera seguido el mismo camino, no hubiera salido de la oscuridad; pero publica aquel famoso soneto que empieza:

¿En año quieres que plural cometa,
Infausto corra á las coronas luto,
Los vestigios pisar del griego astuto?
Por cuerdo te juzgaba, aunque poeta, etc.,

y en seguida su nombre es citado con elogio. No hay que vacilar. La senda de los honores y de la gloria está descubierta: ¡adelante! El poeta suelta la rienda á su rica imaginación, se entra á galope por el país de las extravagancias, y presenta al público atónito sus *Soledades*, invento maravilloso, ante el que el mismo Licofrón se quedaría extático. He aquí sus primeros versos:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa,
Media luna las armas de su frente,
Y el sol todos los rayos de su pelo,
Luciente honor del cielo,
En campo de zafiro pace estrellas

Cuando el que ministrar podía la copa
A Júpiter, mejor que el garzón de Ida,
Naufragó y desdeñado, sobre ausente,
Lagrimosas de amor dulces querellas
Da al mar, que condolido
Fué á las ondas, fué al viento
El mísero gemido,
Segundo de Arión dulce instrumento
Del siempre en la montaña opuesto pino
Al enemigo noto
Piadoso miembro roto,
Breve tabla, delfín no fué pequeño
Al inconsiderado peregrino
Que á una Livia de ondas su camino
Fió y su vida á un leño, etc.

Estos enrevesados é ininteligibles versos fueron recibidos con inusitado aplauso. ¿Qué otra cosa habían de hacer los que bautizaban sus obras con nombres tan extravagantes como *Alfalfa divina para los borregos de Jesucristo*, *El genitivo de la sierra de los temores contra el acusativo del valle de las broncas y colirio celestial del Manná eucharistico* y otros desatinos semejantes? Contra ellos escribía el Fénix de los ingenios el celebrado soneto que concluía así:

—¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
—¡Y cómo si lo entiendo!—Mientes, Fabio,
Que soy yo quien lo digo y no lo entiendo.

Y sin embargo ¡cosa increible! pero que se explica por el estado de los espíritus en aquella época de decadencia: los mismos declarados enemigos de la jerga *cultidiablesca*, Lope de Vega y Jáuregui, especialmente el primero, que tantas batallas había reñido con el patriarca del culteranismo, perdidas las fuerzas y embriagados por aquella atmósfera de corrupción, llegaban á apostatar de su buen gusto, sacrificando en los altares del nuevo ídolo.

Dos escuelas nacieron en son de protesta y contradicción en frente de la escuela gongorina; pero como generalmente sucede, al censurar las transposiciones violentas, desusados giros y abusos de todo género de los culteranos, fueron á dar á iguales exageraciones, abriendo nuevas puertas al mal gusto; tales fueron las escuelas acaudilladas por Lope de Vega y Ledesma: la primera, acalorada en la contradicción, vino á dar al prosaismo, y su duración fué efímera, pasándose, como hemos dicho, su jefe con armas y bagajes al enemigo. El que había dicho con incisiva intención

El vulgo es necio y, pues lo paga, es justo
Hablarle en necio para darle gusto,

no podía obrar de otra suerte. La otra escuela, capitaneada por Ledesma y cuya figura más saliente es la de Quevedo, vino á dar en delirios afines de los culteranos, en el más exagerado conceptismo; de este modo, en frente de la jerigonza gongorina, podemos presentar esta redondilla de Ledesma, que dice hablando de San Lorenzo:

Seréis sabroso bocado
Para la mesa de Dios,
Pues sois *crudo* para vos
Y para todos *asado.*

Como se ve, y lo indica el nombre mismo de la escuela, consistió el conceptismo en un uso inmoderado é impropio del equívoco y de la anfibología, con cierta mezcla de prosaismo unas veces, y de culteranismo otras, como lo prueban multitud de producciones de Quevedo.

Todas estas escuelas llevaban, con afán digno de mejor causa, sus exageraciones á todos los géneros, sin que ninguno lograra salvarse del contagio, desde la poesía lírica hasta la oratoria sagrada, desde el poema épico hasta la novela, desde el drama hasta la historia. En las

demás esferas del arte, tenía necesariamente que traducirse este movimiento, y se tradujo con sorprendente fidelidad. La arquitectura y la escultura tuvieron sus Góngoras y Quevedos, sus rebuscados conceptos y enrevesadas transposiciones, su balumba de ornatos y su helado prosaismo: afectación y mal gusto en todos sentidos; solo que los Góngoras y Quevedos de las artes plásticas se llamaron Churrigueras y Donosos, y Herreras sus Lope de Vega.

No es posible desconocer la filiación directa de las diversas escuelas que entronizaron en España el mal gusto. La elevada poesía del divino Herrera, su elegante hipérbaton, sus magníficos periodos, su escogido lenguaje, todo era fruto de sus estudios clásicos, de su laudable deseo de elevar la musa patria á la altura de las musas horacianas; de esto nacía aquella no afectada erudición que brilla en sus versos, aquel uso sobrio que hace de sus conocimientos mitológicos y arqueológicos, aquella rotundidad y corte de su endecasílabo, que intenta igualar con el exámetro de las odas horacianas. Bastaba alardear de erudición, rebuscar palabras extrañas y giros desusados, dificultar y enmarañar el hipérbaton, multiplicándolo; en una palabra, exagerar á Herrera, para pasar de los límites del sublime de la oda herreriana al ridículo de las *Soledades* gongorinas. Aquella balumba de nombres mitológicos, que se enredan en los versos de Góngora, es la exageración del sobrio empleo de la mitología en Herrera; aquellas transposiciones violentas, su hipérbaton moderado; aquellas palabras enigmáticas, sus nobles vocablos; aquellos rimbombantes periodos, su endecasílabo horaciano; aquellas hiperbólicas frases, su bíblica manera.

Otro tanto sucedía entre Berruguete y Churriguera, entre el estilo plateresco del siglo XVI y el churriguerismo de la segunda mitad del XVII y primera del XVIII. No

era posible que la restauración del siglo XVI llegase de un salto á sustituir la catedral gótica con el Partenón, y en España menos que en ninguna parte. ¿Cómo habían de olvidarse, estando tan recientes, las creaciones del gótico florido? El gusto por la exornación, extendido por estas fábricas, no consentía se le desterrase súbitamente, para importar la severidad clásica, exótica sin duda en una tierra en que se habían levantado la Alhambra y la catedral de Córdoba; había que atender, por otra parte, á que mientras la Península estaba cuajada de construcciones góticas, apenas existía una fábrica romana, y todos sus profesores estaban educados en la escuela gótica, y el gusto estaba formado con sus creaciones. Por eso el Renacimiento en España, acomodándose á todas estas circunstancias, se limitó á recibir las formas clásicas, imprimiéndolas ese sello especial que caracteriza el estilo plateresco. Pero dado el impulso, fácil era prever hasta dónde se llegaría en el abuso de los adornos, cuando, muertos los grandes maestros, las buenas tradiciones se perdieron.

Ya en varias obras del mismo siglo XV, se empieza á marcar la tendencia á la exageración y al olvido de los buenos principios, que dió por resultado las fábricas de Ribera y de Barnuevo, de Churriguera y Acosta. Los descubrimientos recientes de la Imprenta y del Nuevo Mundo, las aplicaciones de la pólvora y la brújula, el conjunto de hechos determinantes del Renacimiento, predisponían, como oportunamente indicamos, á la adopción de novedades, y empujaban al ánimo en la senda de las innovaciones. En la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, de últimos del siglo XV, se nos antoja ver, con la libertad y licencia de su composición, el primer gérmen del churriguerismo. El artificio de su invención nos parece tener muchos puntos de contacto con las rebuscadas frases de Góngora y los enrevesados dibujos de Barnuevo:

era aquello una semilla arrojada en el campo de las artes, que no fructificó, mientras las condiciones del medio ambiente le fueron contrarias, pero que dió pingües frutos apenas le favorecieron.

También en las obras de Berruguete, según tuvimos ocasión de notar en otra parte, podemos encontrar los gérmenes del mal gusto en las actitudes de sus figuras, y en las caprichosas líneas de sus relieves. Pero es necesario decirlo muy alto: Berruguete, como sus insignes contemporáneos, no es más culpable que el divino Herrera de los extravíos de sus sucesores. Exagérese la arrogancia y majestad de las figuras de Berruguete, y tendremos las actitudes afectadas, las figuras de teatro de la decadencia; llévense los elegantes follajes de sus pilastras á los fustes greco-romanos, y tendremos las columnas churriguerescas; exagérese el empleo de sus adornos, y tendremos las recargadas fábricas barrocas; transpórtese la originalidad de sus caprichosos relieves á los miembros arquitectónicos, y tendremos las columnas inverosímiles, los quebrados frontones, las dislocaciones y entortijaciones del riberismo borromínico. ¿Vamos por esto á acusar á Berruguete ó á su maestro Miguel Angel, de mal gusto? No, como no acusamos á Herrera del culteranismo gongorino. El mal estaba en el espíritu de la época, en el deseo de aparecer original y de llamar la atención, en cierta afectada independencia; los discípulos de Berruguete, faltos del genio del maestro, pero herederos de sus máximas y empapados de su espíritu, no se apartaron sensiblemente de la senda por sus obras señalada; pero los que, sin haberle conocido, quisieron imitarle, cayeron en la exageración; y cuando tras el reinado de Felipe II vinieron los de sus ineptos descendientes, la decadencia se fué precipitando y propagando hasta hacerse general, tomando colosales proporciones.

No dejó tampoco el estilo plateresco del siglo XVI, con

sus multiplicados adornos y afiligranadas labores, de tener su contradicción. Como si el genio de Toledo y Herrera hubiera previsto lo que iba á suceder, levantaron, secundados por Felipe II, el monasterio del Escorial, protesta de piedra contra las exageraciones del churriguerismo, latente en las fábricas platerescas. Pero Toledo y Herrera cayeron, llevados del espíritu de contradicción, ni más ni menos que el insigne Lope, en las exageraciones del prosaismo, y si no tuvieron prosélitos, como no los tuvo Lope, porque las circunstancias de la época no lo permitían, no por eso son menos censurables. No nos debemos dejar llevar, al hablar del Escorial, de ciego espíritu de patriotismo. Se puede reconocer la imponente grandeza de la fundación del segundo Felipe, sin que sea obstáculo á hallarle prosáico y defectuoso, y severo en demasía. Cuando su regio fundador visitó la catedral de Burgos, se cuenta que exclamó dolorosamente: «¡Nada hemos hecho con nuestro Escorial!» Se cuenta asimismo que, al contemplar el magnífico crucero de aquella iglesia, dijo que «más parecía obra de ángeles que de hombres.» He ahí el defecto del Escorial: recuerda demasiado al hombre y muy poco á los ángeles. No diremos nosotros, con Passavant, que «en »honra de Juan de Herrera, queremos suponer que no »fué de su invención la pobre arquitectura de las colosa»les edificaciones del Escorial, ni tampoco de su maestro, »Juan Bautista de Toledo, que puso la primera piedra en »1563;» pero sí afirmamos con la seguridad de íntima convicción, con el mismo escritor, que «las condiciones á que »hubieron de sujetarse los planos, debieron ser impuestas »por el limitado espíritu de Felipe II en arquitectura.» Cuadra, en efecto, tan perfectamente al carácter de Felipe II el monasterio del Escorial, con sus enormes sillares de granito, absolutamente desprovistos de toda decoración, sin un resalto, ni una moldura, y con sus cinco filas

de ventanas, igualmente desnudas, que no vacilamos en atribuir, no á su limitado espíritu, sino á su exagerada severidad é intransigencia este monasterio, tanto como á Herrera y á Toledo, que se limitaron, en cierto modo, á ser los intérpretes del pensamiento del monarca.

La decadencia de las artes plásticas seguía, pues, idéntico camino, producida por iguales causas, que la del arte literario. ¿Hemos de creer, sin embargo, por lo que llevamos dicho, que esta decadencia era exclusiva de la Península española? No, seguramente: el estado de los espíritus era semejante en toda Europa, y en toda Europa producía iguales resultados. Si en España había *gongoristas*, en Inglaterra había *eufuistas;* si en España existía un Donoso, en Italia existía un Algardi. ¿Fueron los italianos ó los españoles los primeros introductores del mal gusto? Cuestión es esta resueltamente juzgada por la crítica, y hoy ya no es lícito dudar, á pesar de las gratuitas imputaciones de algunos autores, franceses en su mayor parte, que el mal gusto, latente en la social cultura, se determinó primeramente, con los caracteres de una verdadera escuela, en Italia; en Italia vió la luz el Algardi, que introdujo la *manera* en escultura, y que se pretende trabajó para España el sepulcro del conde de Monterey, con estatuas orantes, existente en el convento de las agustinas de Salamanca, aunque nosotros dudamos de la exactitud de esta noticia; de Italia es el segundo Miguel Angel, según pomposamente se le llamaba, el caballero Bernini, autor del púlpito y baldaquino de San Pedro, y árbitro durante casi todo el siglo XVII (1598-1680) del gusto en Europa; de Italia, en fin, procede Borromini, rival de Bernini, entregado de lleno á todo linaje de atrevidas innovaciones. Nuestros mejores artistas iban, como en el siglo XVI, á estudiar á Italia, y así como en la anterior centuria importaron el estilo de Miguel Angel, introducían ahora el borrominesco y el de

Algardi; el número de artistas italianos venidos á la Península no disminuye, por otra parte, en todo el curso del siglo. La novedad, abriéndose paso entre los aplausos de la multitud, dominó como señora absoluta; y las innovaciones siguieron á las innovaciones, y las extravagancias á las extravagancias, y nada pudo salvarse completamente de aquel contagioso delirio.

No hay que perder de vista, por otra parte, que realizada la protesta luterana largo tiempo hacía, y propagados los principios del libre examen, aprendidos por nuestros tercios en sus campañas de Francia y Flandes, y esparcidos en la Península, como los autos de fe suficientemente lo comprueban, la fe y las creencias religiosas iban perdiendo terreno poco á poco, como necesariamente tenía que suceder, contra todos los esfuerzos de la Inquisición, dadas las causas y caracteres del Renacimiento. Cada vez se estaba más distante del ideal cristiano; cada vez se perdían más las buenas tradiciones artísticas; el estudio del antiguo que, como sabemos, está caracterizado por la indeterminación de la expresión y el exclusivo predominio de la belleza formal, tendía también á producir este resultado. Incapacitados los artistas del siglo XVII, como todo artista cristiano para alcanzar aquel superior grado de formal belleza del Apolo de Belvedere y la Venus de Médicis, obras que sólo pudieron producirse por el paganismo; perdida, entre las controversias religiosas, el espíritu reinante, los principios del Renacimiento y el estudio del antiguo, la brújula, que á raíz de la conquista de Granada, y durante los tiempos de Carlos V y Felipe II, guiara á los Siloes y Berruguetes; sin pensamiento propio, faltos de ideal, arrastrados por las corrientes del mal gusto, buscando en lo extravagante lo original, y en lo teatral lo expresivo, sin más norte que su capricho, ni más regla que un monótono convencionalismo en las aptitudes y movi-

miento de las figuras; perdida toda noción de la representación de los miembros arquitectónicos, ni en sillerías, ni en retablos, ni en claustros, ni en fachadas, ni en imágenes, ni en sepulcros, acertaron á desenredar su pensamiento de aquellas trabas, y sucumbieron ante aquel concurso de decisivas influencias que impulsaban vigorosamente su inspiración por las pendientes del mal gusto.

No se piense, sin embargo, que la corrupción fuese tan general, que ningún artista ni obra alguna pudiera salvarse de ella. Sobre que, según hemos ya tenido ocasión de indicar, si bien en el siglo XVI se encuentran algunos rasgos aislados del mal gusto, la corrupción no revistió sensibles proporciones hasta mediados del siglo XVII; no dejan de encontrarse, aun ya generalizada la epidemia y aun entre los mismos atacados de ella, algunas obras apreciabilísimas en que el buen gusto se libra casi por completo del contagio.

Sucede esto en aquellas obras ejecutadas en algún momento de inspiración, y lo que generalmente queda á salvo es la belleza de expresión, encarnación del ideal cristiano, sólo en esa belleza traducible. Entre las obras que pudiéramos examinar para patentizar esta afirmación, preferimos, en razón á ser poco conocida, no obstante su innegable mérito, y porque mejor que á ninguna otra es aplicable lo que acabamos de decir, la imagen de la *Dolorosa*, que se conserva cuidadosamente en el convento de Madres carmelitas de Alba de Tormes, tallada en madera, pintada y estofada por autor desconocido, y que á nuestro juicio corresponde á fines del siglo XVII.

Notable es, sin duda, la ejecución esmerada de esta imagen; no llama menos la atención la acertada disposición de los pliegues, que revela no escaso estudio de los paños, aun cuando ciertamente se les puede achacar un

poco de amaneramiento y exageración en los pliegues del manto. Fuera de desear que el anónimo autor de esta celebrada imagen hubiera tenido igual acierto en la disposición del manto que en todo lo demás. Efectivamente: apenas se fija la atención en este busto, se echa de ver como un defecto, aunque de secundaria importancia, el amaneramiento con que está echado el extremo izquierdo del manto sobre el antebrazo derecho; esta singular disposición no se encuentra por nada justificada y carece de naturalidad, estando además fuera de carácter. ¿Se comprende una madre que, al expresar su dolor por la pérdida de su hijo, y mucho más siendo esa pérdida causada por la crucifixión, y siendo ese hijo el Hijo de Dios, se comprende, decimos, que esa Madre piense en recoger su manto y echarlo sobre el brazo con cierta coquetería, para juntar después sus manos en doliente aptitud? De ningún modo: salta desde luego á la vista la impropiedad de semejante acción. Hubiera el anónimo tallista dejado caído el manto en actitud de abandono, y, al poner en adecuada relación de esta suerte la disposición del manto y el dolor de la Madre, no hubiera renegado de su innegable talento, claramente demostrado en todo lo demás. Ha dicho Cicerón, al ocuparse de las figuras del friso del Partenón, que en los pliegues y disposición de los vestidos se revelaba la virginidad de las que los llevaban, y aunque en esto haya quizá algo de exageración, preciso es, no obstante, convenir en que el verdadero artista debe poner todo en relación adecuada, procurando reducir á la unidad hasta el último detalle, y haciendo que ese detalle revele lo que Taine llama el *carácter*, y lo que nosotros llamariamos el ideal ó la idea madre que da vida á la composición artística. Pues bien: ¿Cuál es aquí, en esta figura, el carácter? ¿Cuál es el ideal? ¿Qué idea ha querido expresar este artista? La idea del dolor: á esa idea lo ha subordinado todo, y fuerza es

conocer que lo ha conseguido admirablemente; pero he ahí ese extremo del manto sobre el brazo, que desagrada, que perjudica notablemente al efecto general, que no responde á ningún fin de compensación de masas, equilibrio, ni simetría, que daña la unidad de expresión, que distrae al pensamiento, arrancándole de la aflicción sublime y celestial retratada en el rostro de María, para llevarle á ideas interesadas y puramente mundanas.

Fuera de este defecto que, lo repetimos, es de muy secundaria importancia, y constituye como la impresión, sello ó etiqueta de la época en que se produjo, todo lo demás de esta figura es notabilísimo. No diremos, con el pueblo de Alba, que esta imagen no tiene igual; pero sí confesamos, que es cosa admirable y digna de ser contemplada por los inteligentes.

Lo que más llama la atención, y lo que verdaderamente la caracteriza, es esa belleza, desconocida por los clásicos, y pura, y totalmente cristiana: la belleza de expresión. Esta belleza la tiene en sumo grado esta imagen: sin vacilar afirmamos que puede satisfacer al más exigente, y dudamos pueda ser superada. Su autor estaba impregnado del espíritu cristiano; ignoramos, desgraciadamente, su nombre; pero se puede asegurar que era cristiano ferviente, y que hizo la Dolorosa en un momento de inspiración, quizá hallándose bajo el imperio de un pesar inmenso, quizá estando reciente la muerte de un hijo, tan inocente como idolatrado: sólo así se puede llegar á dominar asunto tan difícil, y conseguir la realización del ideal en la expresión del dolor. Aquel rostro personifica, idealiza el dolor; pero no un dolor cualquiera, ni de cualquiera; no un sufrimiento ordinario é indeterminado, confuso por su misma vaguedad, sino el dolor concreto y sublime, y verdaderamente inmenso que debió sentir la Madre de Jesús al ver á su Hijo crucificado. ¿Cuál era este dolor? ¿Cuáles debieron ser

sus caracteres? Una madre que pierde á su hijo, llora, grita, se desespera, se retuerce los brazos, se arranca los cabellos, acusa á Dios porque le arrebata su prenda más querida; el sufrimiento y la desesperación, marcados con cierta especie de impotente rabia, he ahí la expresión del dolor en este caso. No es así el dolor de María: María es madre, pero es Madre de Dios; María pierde á su hijo, pero tiene fe en su resurrección, y sabe que muere por salvar á la humanidad; sufre y llora, pero se resigna; su dolor es inmenso, tan grande como su pérdida; pero de entre las tinieblas de ese dolor, brota un rayo de luz, la esperanza de que volverá á ver á su hijo triunfante, la fe en su promesa de que resucitará; su aflicción es grande, pero á través de ella se ve, ó más bien se adivina, una especie de inefable gozo, de misteriosa alegría, que ilumina aquel pesar; el contraste de este gozo y de aquel dolor pintados en un mismo rostro, reflejados en una misma mirada, debe ser el tormento de los artistas, y son los que se hallan magistralmente expresados en la Dolorosa de Alba de Tormes. Esto no puede describirse, es necesario verlo para comprender cómo puede hacerse tal milagro. Cuando se fija por un rato la atención en aquel rostro, y especialmente en aquellos divinos ojos, levantados con indefinible expresión al cielo, se experimenta vivísima emoción: aquellos ojos lloran, con llanto amargo, con lágrimas que abrasan el rostro y le caldean, dando escaldados reflejos á las mejillas; pero al par que lloran, no sé qué especie de sublime gozo irradian de cuando en cuando; es la alegría de la Madre que sabe comprender la grandeza del sacrificio del Hijo, y que adora su abnegación divina; es la llama de la fé, que brilla en su llorosa pupila; es algo, en fin, admirable que arrebata y arroba.

Pero si en la estatuaria pudo sacarse no pocas veces á salvo el ideal cristiano en imágenes como la que acaba-

mos de analizar, todas las demás manifestaciones del arte fueron enteramente señoreadas por el mal gusto. No pensemos ya en sillerías como las de Vigarny ó Doncel, en fachadas como las de San Marcos de León y la universidad de Salamanca, en claustros como los de San Zoilo y San Juan de los Reyes, en sepulcros como los de Ordóñez ó Giralte, en retablos como cualquiera de los del siglo XVI. Y no es sólo que el gusto estuviera corrompido, cubriéndose las columnas de emparrados y frutajes, los entre-paños de inverosímiles colgadizos, y los frisos de extravagantes garambainas, cortándose y retorciéndose las cornisas y las columnas, y ejecutándose todo género de disparatadas invenciones; es que tampoco había ya tallistas que supiesen dar concluída una hoja ni una flor; si siquiera hubieran correspondido á los diseños los edificios por ellos ejecutados, acaso, aunque siempre censurásemos la licencia de los Churrigueras, pudiéramos perdonar, y quien sabe si aun aplaudir, sus creaciones. Pero si el dibujo es delicado y gracioso, en medio de sus extravagancias, la ejecución es pesada y grosera; hay desembarazo en los diseños, pero la falta de diligencia y el ningún esmero de la ejecución centuplica los defectos de las fábricas. «¿Cuál sería—dice el ilustrado Caveda, en su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*,—el aspecto de la torrecilla del »monasterio de benedictinos de Monserrat, en la calle »Ancha de San Bernardo de Madrid, y de la ostentosa fa»chada de la catedral de Santiago, si á sus pintorescos »perfiles y natural soltura, se allegase una talla más »desentrañada y ligera? Hubiérala desempeñado alguno »de los buenos escultores del Renacimiento, y al vitupe»rar las columnas caprichosas, y los trepados y tortuosi»dades de estas fábricas, todavía las contemplariamos »con satisfacción, y aun nos arrancarían aplausos.» Entréguense, por el contrario, á los tallistas de la decaden-

cia los diseños de la portada principal del hospital de Santa Cruz ó de los niños expósitos de Toledo, y seguramente la encontraríamos desabrida y enfadosa. Entiéndase, sin embargo, que aquí hablamos en sentido general, dejando siempre á salvo toda honrosísima excepción.

Todo se juntaba para producir la decadencia de las artes, como todo se juntaba para producir la decadencia política. Para convencernos de ello, sigamos por un momento la génesis de una obra de arte: podemos considerar en ella dos periodos: uno interno, de gestación puramente intelectual, y otro externo, en que la obra se produce al exterior, se fija y se desarrolla en su integridad. En el primer periodo pueden distinguirse tres momentos: el de la concepción, el de la representación sensible y el de la composición interna; en el periodo externo pueden señalarse otros tres: el trazado del plan, proyección ó bosquejo, la elaboración, y la revisión ó corrección, que corona la obra. Hagamos sensible esta doctrina con un ejemplo, y para ello tomemos una obra cualquiera de arte, el *Don Quijote de la Mancha.*

¿Qué es lo primero que necesitó hacer Cervantes para realizar su obra? Concebir su pensamiento, su idea madre: acabar con los libros de caballería. ¿Y después? *Sensibilizar*, dar forma á aquel pensamiento, para lo cual, en un momento de inspiración, fingió su fantasía aquel extraño tipo de Don Quijote, enloquecido con las ficciones caballerescas, á cuyo lado puso la figura de Sancho, representando el buen sentido, para hacer contraste con su amo; hecho esto, comparó su *concepción* con su *representación sensible*, *interna*, y hallándolas armónicas, las fundió en la *composición*, tercer momento en que la obra puede decirse está ya hecha, aunque sólo en el pensamiento. Falta ahora traducir este pensamiento al exterior, y para ello, sin duda, Cervantes *redactaría un plan* que contuviese las líneas generales de su obra, procede-

ría después á detallar cada una de las escenas de dicho plan, y por fin retocaría la obra hasta dejarla acabada á su gusto.

Personifiquemos en ideal figura el siglo XVII, especialmente en sus últimos años; hagamos artista á esa ideal figura y sigamos momento por momento la generación de sus artísticas creaciones. ¿Qué pensamientos *concebiría* ese artista? Seguramente que si se le encargaba un retablo, no lo haría por el gusto clásico ni tampoco por el plateresco; el primero le era, hasta cierto punto, desconocido en su pureza y estaba en pugna con todas sus ideas, y el segundo lo consideraba ya pasado de moda. ¿Qué hacer? Tomar del primero las partes constitutivas, trastornarlas, sustituirlas, y después vestirlas con los adornos del segundo; he aquí el momento de la *concepción*. En el de la *representación sensible* su imaginación, llena de líneas curvas y quebradas, le suministraba multitud de elementos que, respondiendo á su pensamiento capital, facilitaban la *composición interna*. Faltaba traducir, realizar esta obra, ya pintada y ejecutada en su imaginación, al exterior; para ello, nuestro artista ideal copia primero en papel lo mismo que está viendo en su imaginación, y luego, tomando el cincel y el mazo, va sucesivamente produciendo columnas salomónicas retorcidas, con sartas de flores y hojas, ó bien de inusitados fustes, basas y capiteles, cornisas onduladas ó quebradas, rollizos angelotes, largas cintas de caracoles, flores y molduras para llenar los frisos y entrepaños; figuras de santos y amorcillos rechonchos ó éticos, desnudos ó cubiertos con vestidos de menudos y revueltos pliegues; frontones partidos ó encorvados de varias formas, y otra multitud de necesarios accesorios. Todo ello ejecutado de prisa y sin esmero para acabar más pronto, y colocado después en su lugar, nos da por resultado esos retablos de la decadencia tan agriamente censurados por Cean-Bermúdez. El artista ideal en

que hemos personificado el siglo XVII puede ser Donoso ó Rivera, Churriguera ó Acosta, cualquiera de los secuaces de la escuela de Borromini ó Algardi. En los momentos de la producción interna, la influencia avasalladora del mal gusto ocasionaba extravagantes composiciones; en la producción externa, el descuido de la ejecución centuplicaba los defectos de la obra, haciéndola insoportable.

§ 2.º—Los escultores de la primera mitad del siglo XVII.

Relativo esplendor de este periodo.—*Juan Bautista Monegro.*—Apuntes biográficos.—Monegro no estudió en Italia.—Obras de Monegro.—*Gregorio Hernández.*—Su biografía.—Contradicciones.—Obras de Gregorio Hernández.—Sus discípulos.—*Luis Fernández de la Vega.*—La crítica artística ante Gregorio Hernández.—Ceán, Caveda, Murguía, Passavant, Godoy, Stirling. — *Juan Martínez Montañés.* — Apuntes biográficos.—Obras de Martínez Montañés.—Juicio crítico.—Discípulos de Montañés.—*Alonso Cano.*—Apuntes biográficos.—Actividad de Cano.—Sus obras.—La Concepción de Cano juzgada por Passavant.—El retablo de Lebrija juzgado por Viardot.—El Crucifijo de Cano juzgado por Godoy Alcántara.—Concordancia de la crítica ante Alonso Cano.—Cano arquitecto.—Otros escultores de la primera mitad del siglo XVII.

Aunque agotada en cierto modo la fecundidad artística del siglo XVII en todo linaje de producciones, todavía, decrépito ya y un tanto achacoso, se encuentra con fuerzas para engendrar en el último tercio de su vida algunos hijos dignos de su fama á quienes poder dejar por herederos de sus buenas tradiciones y sus inmensos tesoros. Ellos fueron los que supieron contener por algún tiempo la decadencia en que las artes se precipitaban, evocando sin cesar gloriosos recuerdos, y sin perder nunca de vista las enseñanzas que aquel siglo les diera. Desgraciadamente, la sociedad no podía escucharles largo tiempo, y aquella atmósfera les ahogaba comprimiendo los vuelos de su espíritu; si no se elevan á la altura de los Bece-

rras y Berruguetes, no es ciertamente porque les falte genio, ni conocimiento, ni habilidad; es porque las resistencias que de todas partes les oponen, embarazan su libre acción y hacen flaquear su fuerza de voluntad hasta haciéndoles vacilar en sus creencias artísticas; es porque su inspiración se encuentra ahogada por las exigencias de la sociedad corrompida, y su mano no acierta á ejecutar con perfección lo que su espíritu imperfectamente concibe sin verdadero norte ni guía. Con todo eso, durante la primera mitad del siglo xvii, con su esfuerzo y con su ejemplo, con sus predicaciones y la autoridad que su nombre les daba, logran dar á la vida artística cierto esplendor que viene á ser como lejano reflejo y eco luminoso del brillo deslumbrador del siglo xvi. Más tarde, cuando los últimos restos de la décimasexta centuria desaparecen de la faz de nuestro suelo; cuando ya no hay quien levante la voz en nombre de veneranda escuela para condenar en sus obras con energía la ya madura licencia de los innovadores, robustecida con el apoyo de artistas y profanos, el arte marchará á pasos agigantados hacia su ruina inevitable, y sólo nos será dado entonces contemplarlo en su vertiginosa caída, ya que no nos es permitido cerrar los ojos para no verle en tan miserable estado.

Brillan en la primera mitad del siglo xvii, eclipsando á todos sus contemporáneos, Juan Bautista Monegro, que murió en 1621; Gregorio Hernández, que falleció en 1636; Juan Martínez Montañés, que falleció en 1649, y Alonso Cano, que llegó hasta 1667. De estos cuatro escultores sólo el último puede decirse con propiedad que pertenece por completo al siglo xvii; los otros tres son reliquias del siglo xvi, que les dió nacimiento, no sólo en el sentido literal, sino artísticamente hablando; Monegro, Hernández y Montañés son hijos legítimos del siglo xvi, no de su primera juventud ni de su virilidad, sino engendrados en

su vejez y aun ya con un pie en el sepulcro. Cano, aunque engendrado por el siglo XVII, nace en sus comienzos, cuando, no acertando todavía á caminar solo, era guiado por los albaceas del siglo XVI y los tutores por él nombrados para educarle y dirigirle en sus primeros pasos.

Juan Bautista Monegro fué natural de Toledo—como asegura el P. Sigüenza, que fué su amigo—y pudo ser hijo, como insinúa Ceán, del Alvaro Monegro, arquitecto toledano, á quien Covarrubias encargó en 1531 la obra de cantería de la capilla de los Reyes nuevos, que por entonces se iba á comenzar. Palomino incurre en lamentable error al confundir á Monegro con el célebre Juan Bautista de Toledo, primer arquitecto del Escorial, y ciertamente que semejante equivocación no puede justificarse por nada, toda vez que, cayendo en nuevo engaño, asienta Palomino ser Monegro natural de Madrid, contra lo terminantemente aseverado por el P. Sigüenza que, en esto, como su amigo que era, no pudo equivocarse. Si Monegro, como presume Ceán y nosotros con él, fué hijo del Alvaro de Toledo, no cabe duda en que éste fué su maestro y el que le inició en los principios del arte.

Juan Bautista, sin embargo, no era sólo arquitecto, en cuyo caso no le otorgaríamos relevante puesto en nuestro trabajo, como no se le otorgamos al ilustre Gómez de Mora, el sucesor de Herrera, ni á Baltasar Alvarez, ni á otros muchos. Monegro fué escultor, y escultor de merecida fama entre los de su tiempo; prueba de ello, el habérsele encomendado la ejecución de las principales estatuas del Escorial, la obra de más empeño de su época, la *octava maravilla del mundo*, como algo hiperbólicamente se le llama. ¿Dónde aprendió Monegro la escultura? Como estamos tan *convictos* de nuestra propia inutilidad y acostumbrados á que nuestros mejores artistas vayan á Roma ó á otra parte, requisito *sine qua non* para que sean buenos, á aprender las reglas del buen gusto

(ó del malo, porque ni aun en lo malo podemos ser originales), no ha faltado quien, juzgando obras de alguna valía las producciones de Monegro, le haya querido hacer tributario de los italianos. Nada tendría esto de particular, cuando Berruguete y Becerra, Ordóñez y otros muchos, fueron á Roma y á Florencia á perfeccionar su educación. Creemos también muy justo y conveniente, aun asentando con la energía de la convicción, que el *artista* nace *y no se hace*, que se estudien las obras maestras donde quiera que aparezcan, y se cultive el gusto en la escuela de los buenos maestros, procedan de donde quiera, porque el arte como la belleza es cosmopolita y no es patrimonio de raza alguna, ni pueblo alguno tiene su monopolio; juzgamos asimismo que en nada disminuye ni aumenta el mérito de los buenos artistas, porque, en vez de haber aprendido en un pueblo, hayan aprendido en otro. Pero si esto asentamos y creemos, no podemos tampoco dejar de protestar contra cuanto tienda á menoscabar nuestra originalidad y nuestra gloria, y tal sucede precisamente con la aserción de los que, sin fundamento alguno, ni más indicio que el de que sus obras *no son malas*, hacen á Monegro discípulo de algún maestro, llámese como se quiera, pero *italiano*, que es lo principal. Y lo que pasa con Monegro, pasa con Vigarny, con Guillén, hasta con Forment, con cuantos no sabiéndose positivamente, por documentos incontestables que no salieron de la Península, *puede* decirse que estuvieron en Italia.

Por poco interesante que esta cuestión parezca, tiene su lado transcendental: lo que dicho con algún viso de fundamento, en algún caso aislado, no tendría ninguna importancia, la cobra y grande cuando, sin fundamento alguno, se repite con insistencia marcada, haciéndose extensivo á multitud de casos: nuestros buenos artistas son discípulos del italiano H. ó R.; nuestras buenas obras, como se ignore el autor, son de italianos. La in-

tención de tales insinuaciones es harto conocida, y contra esa intención es contra lo que nos revolvemos y protestamos. En literatura como en filosofía, en arquitectura como en escultura, nada es nuestro, ninguna de nuestras glorias es legítima; la arquitectura nos la enseñaron los árabes: sin ellos no sabríamos levantar un edificio; en poesía nuestros romances son copia de los árabes, y nuestros endecasílabos imitación de los italianos; en escultura nada nos pudieron enseñar los árabes, y por eso no tenemos ninguna obra maestra, y si algo tenemos lo debemos agradecer á Italia; la filosofía la recibimos transmitida por los árabes, y sin ellos nada hubiéramos sabido de lo que los griegos escribieron. ¡Siempre los árabes, como después los italianos, más tarde los franceses, y nunca nosotros mismos! ¡Como si muchísimos tiempos antes de Averroes no hubiera existido San Isidoro! ¡Como si el endecasílabo no fuera tan herencia nuestra como de los italianos, y no lo hubieran usado nuestros primeros vates! ¡Como si la complicada organización de la poesía arábiga pudiese originar la sencillísima estructura de nuestros romances! ¡Como si nuestras iglesias asturianas ó catedrales góticas fuesen derivación de las mezquitas muslímicas, y no legítima herencia del espíritu cristiano; y como si pudieran borrarse, con atrevida afirmación, todas nuestras producciones escultóricas! Pero ¿á qué cansarnos, si basta registrar nuestra historia, ¡qué decimos nuestra historia! el simple buen sentido, para caer en la cuenta de que no somos, ni podemos ser, de distinta naturaleza y condición que los demás pueblos de la tierra?

Y volviendo á nuestro Monegro, cuya educación escultórica ha ocasionado esta digresión, que pedimos se nos perdone en gracia á la intención que nos ha guiado, no es lícito dudar que no estuvo en Italia, ni salió de España tampoco. Su biógrafo, el P. Sigüenza, no hubiera

omitido, ciertamente, esta no exigua parte de su elogio; porque, aunque parezca mentira, en aquellos tiempos, lo mismo que ahora, las obras de un artista cualquiera ganaban considerablemente en mérito y valor si su autor había estudiado en Italia, y mucho más si las había hecho allí; bien conocía este flaco de sus contemporáneos Don Raymundo Capuz, cuando, para alcanzar fama y adquirir riqueza, hizo empaquetar sus obras cuidadosamente fingiendo habérselas enviado de Italia en comisión y vendiéndolas al precio que quería á los grandes y á los *soi disant* inteligentes que se las arrebataban de las manos. Pues bien; el P. Sigüenza, amigo y biógrafo de Monegro, no dice que éste hubiera aprendido la escultura en Italia, lo que es para nosotros prueba concluyente. Y no sólo omite esta circunstancia, sino que al apreciar su mérito se expresa en estos términos: «Fué un excelente artista, de quien hiciera más caso la antigüedad y aun España si fuese italiano ó venido de Grecia;» lo cual viene á robustecer nuestra opinión.

Por lo demás, era aquella la época de mayor esplendor para las artes españolas, y cuajada se hallaba la Península de las obras de los Vigarnys y Donceles, Berruguetes y Becerras, habiendo en todas partes discípulos aventajados de los grandes maestros españoles é italianos, para que Monegro tuviera precisión de hacer un viaje al otro lado de los Alpes, pudiendo en España formar su gusto cultivando cumplidamente sus aficiones. Cuál de los buenos artistas de Castilla fué su maestro, ni lo sabemos ni es cosa grandemente interesante para averiguarlo, aunque el consignarlo nos complaciera. Lo cierto es que Monegro debió hacer grandes progresos en el arte de Fidias y lograr envidiable renombre, cuando Felipe II le encargó la ejecución de varias estatuas para el Escorial. Fueron dichas estatuas la de San Lorenzo, las de seis reyes judíos y las de los cuatro Evangelistas. La estatua

de San Lorenzo es de piedra y se halla colocada entre las cuatro columnas jónicas de la portada de Poniente del Monasterio; el santo, de quince pies de altura, se halla vestido de diácono con parrillas de bronce dorado en la mano derecha y un libro en la izquierda. Las estatuas de los seis reyes de la casa de David, escogidos intencionalmente de entre los que más contribuyeron al esplendor del templo de Jerusalén, son también de piedra y se hallan colocadas en la fachada del templo que mira al patio de los Reyes, que de ellos recibe su nombre; representan, de izquierda á derecha, á Josafat, con segur de bronce dorado; Ezequías, con una naveta; David, con alfanje y arpa; Salomón, Josías (que tiene la cabeza restaurada por habérsela partido un rayo) y Manasés; cada cual tiene en su pedestal una inscripción latina; todos alcanzan el colosal tamaño de diez y seis pies de altura; y se cuenta que todos ellos, con más la estatua de San Lorenzo, fueron extraídos de una sola piedra del pueblo de Peralejo, y que en ella se puso esta inscripción:

Seis reyes y un Santo
Salieron de este canto,
Y sobró para otro tanto.

Las estatuas de los cuatro Evangelistas son de mármol blanco de Génova; tiene cada una, de siete pies de altura, su animal alegórico, y se hallan colocadas en el templete del patio, que recibe de ellas su nombre, en el claustro principal alto. Tanto éstas como las anteriores son recomendables por la valentía de la ejecución y la sencillez de las actitudes, habiendo sido atribuídas las cuatro últimas á Pompeyo Leoni.

Concluídas en 1583 á satisfacción del regio comitente las obras que en el Escorial se le encargaron, encontramos en 1606 á Monegro en Toledo, nombrado maestro mayor y escultor de la catedral primada por muerte del

ilustre Nicolás de Vergara, el Mozo; apresuróse á poner por obra los diseños aprobados de éste para la capilla del Sagrario, que costeaba el cardenal arzobispo D. Bernardino de Sandoval y Rojas, y dióla terminada en 1616, habiéndole ayudado *Giraldo de Merlo*, *Juan Muñoz* y *Jorge Manuel Theotocopuli*, así como *Agustín Menalte*, *Juan Fernández*, *Bartolomé Abril*, *Francisco de Silva*, *Francisco de Villafañe*, *Juan Bautista Semeria* (que trabajó también en el presbiterio del monasterio de Guadalupe con *Abril*, *Miguel Sánchez* y otros), celebrándose su estreno con grandes fiestas, á que se dignó asistir Felipe III, y para las que hizo Monegro un carro triunfal con estatuas y ángeles que llevase la imagen de Nuestra Señora del Sagrario. Bien merecía que se celebrase con pompa la inauguración de esta capilla de antiquísimo origen y llena de recuerdos, no sólo por el placer de ver terminada una obra de tal consideración y que tan lentamente se iba ejecutando, sino por la riqueza de su construcción, con sus cuatro fachadas de tres cuerpos cubiertas de mármoles preciosos. El Ochavo, linda pieza octógona destinada á relicario, y que comunica con la capilla anterior, fué también obra de Monegro, ejecutada por planos de Vergara; las ocho fajas que le constituyen se hallan revestidas de mármoles y compartidas en dos cuerpos de pilastras corintias; el primero con capiteles de bronce y nichos con urnas en medio, entre las que figuran las magníficas de plata de Santa Leocadia y San Eugenio, trabajadas por Medina; hermosos relieves de esmerado trabajo completan, con la acertada disposición de los vanos, la esbelta gracia y magnificencia de esta suntuosa fábrica.

No se acaban con la obra del Ochavo las ejecutadas por Monegro á causa del fallecimiento de Vergara; también le sucedió, entre otras varias, en la dirección del retablo mayor del monasterio de Guadalupe, cuyas trazas había

aquél ejecutado. Monegro hizo llamar para esta obra á *Giraldo de Merlo*, genovés según unos, y portugués según otros, y á quien ya había empleado, con el reputado valenciano *Juan Muñoz* y con *Jorge Manuel Theotocopuli*, en la ejecución de los escudos de armas del cardenal Sandoval, y del canónigo obrero Garay, de la capilla del Sagrario; y los mismos tres artistas se encargaron de la ejecución del retablo. Todos eran notables en su arte: de Juan Muñoz se dice, aunque á nuestro entender sin fundamento, que estudió en Italia, lo cual bastaría para hacer su elogio si las excelentes estatuas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, del retablo mayor de San Juan del Mercado; los *Crucifijos* del Remedio, de los Gomeles, del Seminario de Santo Tomás, del retablo mayor de San Martín, y las estatuas de la *Fe* y la *Esperanza*, *Santa Catalina* y *San Eloy*, y otras de varias iglesias, todas de Valencia, no acreditasen, aparte de los trabajos hechos en compañía de Merlo, su pericia; de Theotocopuli, hijo del Greco, baste decir que en 1625, después de la muerte de Monegro, fué nombrado por el cabildo toledano escultor y arquitecto de la catedral primada, concluyendo la cúpula y linterna de la capilla muzárabe, y haciendo trazas para la pieza del Ochavo; y en fin, por lo que hace á Giraldo de Merlo, nos limitaremos á decir que son suyos el retablo mayor de Santa María de Ciudad-Real, atribuído por algunos á Montañés, con más de cincuenta estatuas y bajo-relieves; las dos estatuas orantes, en las que también trabajó Bartolomé Abril, de Enrique IV y su madre; las de Santa Paula y Santa Catalina, del monasterio de Guadalupe, y la estatua en mármol de San José, en la portada de la iglesia de madres carmelitas de Avila. Encomendado á tan buenos profesores el retablo del monasterio de Guadalupe, no hay que decir si el dibujo de Vergara sería fielmente traducido; la invención conforme á la moda del tiempo, no es grandemente original,

pues se limita á distribuir el retablo en los conocidos cuatro cuerpos, repartiendo en ellos las esculturas con relieves en el basamento, pero éstos y aquéllas son excelentes.

A más de la dirección ó ejecución de las obras que llevamos reseñadas, desempeñó Monegro, en diferentes épocas, otras varias de consideración, entre las que se citan principalmente: la Iglesia de monjas bernardas de Alcalá de Henares, fundación del mismo cardenal arzobispo Sandoval y Rojas, á cuyas expensas se hizo la capilla del Sagrario; la de las monjas de Santa Clara de Jaén; la capilla y retablo de la Concepción en la iglesia parroquial de La Guardia, y el adorno de los retablos de la iglesia de monjas bernardas de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Pero de todas sus obras, las más conocidas, y las que por ser de las primeras y de su propia mano más le acreditan, son las existentes en el Real monasterio de San Lorenzo. Por ellas se dirá siempre de Monegro, que murió en Toledo en 1621, que fué entendido artista á quien no hacía retroceder ningún género de tropiezos, y que supo, si no llegar á la altura de los grandes maestros del siglo XVI, mostrarse, por lo menos, digno de haber visto la luz y alcanzado merecida fama en el siglo de oro del arte escultórico.

Gregorio Hernández es otra de las figuras artísticas más interesantes del siglo XVII. Teniendo sus raices en el XVI, comienza á apartarse de sus tradiciones, y acaso inconscientemente se deja arrastrar por el influjo de la época que entonces comenzaba á acentuarse, merced á la decadencia política y literaria. Gregorio Hernández no pertenece ni al siglo XVI ni al XVII: nacido en 1566, muere en 1636; treinta y cuatro años le separan del siglo XVII, treinta y seis le alejan del XVI; planta que tiene sus raices y bebe su savia en el siglo XVI, desarrollando en él su tronco, eleva en el siglo XVII sus ramas, y aquella atmósfera viciada decolora y hace palidecer los bri-

llantes pétalos de sus flores y convierte en desabridos los que debieran ser frutos sazonados. No queremos decir con esto que Gregorio Hernández sea un artista adocenado, falto de independencia y de energía para sobreponerse á las corrientes de su siglo: reconocemos los títulos que presenta á nuestra consideración y respeto; le contamos entre las escasas notabilidades que el siglo XVII presenta; pero no podemos menos de confesar que si supo evitar los escollos por donde comenzaba á zozobrar el arte, sus numerosos discípulos entraron de lleno en las corrientes de la época, y aunque pueda servir á Gregorio Hernández de disculpa la misma fuerza de esas corrientes, no puede eximirle de toda responsabilidad en las faltas de sus discípulos.

Gregorio Hernández es natural de Galicia, dicen unos que de Pontevedra, y otros que de la ciudad compostelana; aprendió la escultura en Valladolid con alguno de los buenos profesores que allí seguían la escuela de Berruguete, y á todos aventajó «en la musculación—como »dice Ceán,—en la quietud y decoro de las actitudes, en »la amabilidad de los semblantes, en los partidos y plie»gues de los paños y en otras partes del arte, sin dejar »de haber dado grandiosidad á las formas.» En Valladolid comenzó á nacer la reputación de Gregorio Hernández, y allí se desarrolló hasta un punto que causa admiración, pues acaso excedió á la del mismo Berruguete. Se dice que, no obstante las muchísimas y voluminosas obras que para todas partes ejecutó, durante su no corta vida artística, jamás salió de aquella ciudad en que había fijado su residencia, porque su nombradía y habilidad le proporcionaban en su casa más de lo que podía ejecutar, y porque la distribución y arreglo que en ella tenía le obligaban á no abandonarla.

Ninguna dificultad tenemos en dar crédito á esta aserción, y nada significa contra ella la escritura alegada

por Ceán, según la cual se hallaba presente en Vitoria en 1624, cuando se obligó á ejecutar el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel. De todos modos, y sea de esto lo que quiera, es harto poco interesante para nuestro objeto el dilucidar esta cuestión, y ciertamente que nada quita ni añade al mérito ó demérito de Gregorio Hernández el que saliera ó no á trabajar fuera de su casa. Prueba sí esta tradición, aun suponiéndola exagerada, la gran fama que Gregorio Hernández llegó á alcanzar entre sus contemporáneos, y lo mucho que llegó esta fama á extenderse por toda la Península, cuando de todas partes se le iba á buscar para hacerle encargos, consintiéndose en las condiciones que él imponía de ejecutar en sus talleres las obras, enviándolas después á su destino con el consiguiente aumento de gasto, y no poca exposición en aquellos tiempos en que no era ciertamente la rapidez y la facilidad lo que más distinguía el ramo de comunicaciones. Esta estimación de que Gregorio Hernández gozaba, se patentiza asimismo en la carta copiada por Ponz en su *Viaje de España*, escrita por un comisionado al Secretario del cabildo de Valladolid, de la que se desprende el alto aprecio en que la aristocracia vallisoletana tenía al escultor gallego, concurriendo frecuentemente á su casa del Campo Grande á verle trabajar y á hacerle compañía cuando alguna indisposición le aquejaba, guardándole de este modo todo género de atentas consideraciones. Acreedor, ciertamente, era Gregorio Hernández á estas muestras de atención que incesantemente recibía: aparte de su verdadero mérito, que la escasez de buenos escultores acrecía en aquella época, era Gregorio Hernández celebrado por su desprendimiento y su buen corazón, contándose que, entre los actos de humildad y generosidad que ejecutaba, se contaba el de sepultar á los pobres y costear sus entierros.

Cree Palomino que Gregorio Hernández debió morir

hacia el año 1614, y D. Antonio Ponz afirma que falleció en 1622; se funda para ello en la siguiente inscripción que se puso sobre su sepultura en el siglo XVIII: «*Esta sepultura es de Gregorio Hernández, sculptor, y de María Pérez, su mujer, y de sus herederos y sucesores, año de* 1622. *Y ahora es de D. Francisco de Hogal y de Doña Teresa de las Dueñas y de sus herederos, año de* 1721.» Corrobora la aserción de D. Antonio Ponz la inscripción del retrato del escultor gallego en la iglesia del convento del Carmen Calzado, donde en tiempo de Ceán era tradición que se conservaba todavía entero su cuerpo, asegurando los religiosos que lo habían visto por sus propios ojos. La referida inscripción dice más terminantemente que el anterior epitafio: «*Gregorio Fernández, escultor, natural del reino de Galicia, vecino de Valladolid, en donde floreció con grandes créditos de su habilidad. Murió el año* 1622 *á los* 70 *años de edad.*»

Como se ve, esta inscripción es una verdadera biografía: en ella no sólo se afirma que Gregorio Hernández murió en 1622 terminante y categóricamente, sino que se asienta sin ambigüedad alguna que nació en 1552, toda vez que tenía á su fallecimiento setenta años. A la verdad que no se comprende cómo de esta suerte pueda caerse en error, y de buen grado saldríamos de nuestras dudas suponiendo dos escultores gallegos, residentes ambos en Valladolid, ambos acreditados y de igual nombre y apellido, y cuyas obras, por todas estas circunstancias, andan confundidas y atribuídas á uno solo por el reino. Son éstas, sin embargo, demasiadas coincidencias para que nos empeñemos en dar fuerza á nuestra suposición, aunque á ello convide desde luego el sin número de obras que á Gregorio Hernández ó Fernández se atribuyen. Pero apuntando nuestra conjetura, y sin pretender darla más importancia que la que en sí tiene, como explicación posible de un error, inexplicable de otra suerte, es lo cierto

que la existencia de dos irrecusables documentos invalidan la fecha señalada en ambas inscripciones. Es el uno la carta que ya hemos citado del comisionado del cabildo de Valladolid, aducida en el tomo VII por el mismo D. Antonio Ponz, que, olvidado sin duda de ella en el tomo XI, no vió la contradicción de dicha carta, escrita en 26 de Marzo de 1629, con la fecha del epitafio, 1622. El otro documento es nada menos que la partida de defunción, sacada de los libros parroquiales de San Ildefonso de Valladolid, y copiada de esta suerte por Ceán: «*En* 22 *de Enero de este dicho año de* 636 *murió Gregorio Fernández* (nótese que para hacer mayor la confusión, también aquí se le llama Fernández, como en la inscripción del retrato) *el insigne escultor, el cual recibió los Sacramentos é hizo testamento y codicilo ante Miguel Becerra, escribano de S. M. Mandóse enterrar en el monasterio del Carmen Calzado* (precisamente el mismo lugar en que existe el epitafio) *en su sepultura, que es propia, y por su ánima cien misas, la quarta parte en esta parroquia, á la cual también mandó cincuenta reales para ayuda de hacer la torre de limosna. Testamentarios, María Pérez; su mujer* (la misma exactamente que figura en el epitafio de la sepultura) *y el P. M. Fr. Juan López, prior del dicho convento; y lo firmé; fecho ut supra. El licenciado Francisco Nieto.*»

¡Imposible desenredar esta madeja! Dos escultores, gallegos los dos, vecinos los dos de Valladolid, los dos acreditados, llamados los dos Gregorio Fernández, los dos casados, llamada la mujer de uno y otro María Pérez, muertos los dos á los setenta años y los dos enterrados en la misma iglesia..... ¡son demasiadas coincidencias! Y sin embargo, en un documento tan importante como una partida de defunción se atestigua haber fallecido en 1636, y en una inscripción tan digna de crédito como la colocada bajo un retrato con cierto carácter monumental é histórico, se afirma que otro Gregorio Fer-

nández murió en 1622. ¿Puede ser una misma persona? Y no se pierda de vista que una y otra aserción, lejos de estar aisladas, tienen otras nuevas igualmente respetables que las apoyan y vienen á robustecerlas, acentuando su contradictorio sentido: la carta que desmiente la inscripción del retrato, y el epitafio que desmiente la partida de defunción y la carta. Todavía cabe una suposición para deshacer la antimonia, como diría un jurista ó un kantiano; cabe suponer que la fecha de 1622 del epitafio, es la del año en que Gregorio Fernández compró en propiedad la sepultura, de lo cual aun hoy mismo pueden verse en nuestros cementerios muchos ejemplos, y que luego, al poner la inscripción del retrato, se dejaron engañar sus autores por la fecha de la sepultura, de lo cual procedió la equivocación. Esta es la única explicación un tanto razonable que acertamos á dar de las contradictorias noticias que sobre la fecha del fallecimiento de Gregorio Hernández existen.

Muchas son las obras que al escultor compostelano se atribuyen, repartidas en su mayoría en ambas Castillas y especialmente en Valladolid, á excepción de algunas que trabajó para Galicia y las provincias Vascongadas. Dejando aparte las que se le adjudican con más ó menos fundamento por la tradición oral, si así vale decirse, pues entonces tendríamos que pasar revista á casi todos los templos de la Península, particularmente castellanos y gallegos, y para no hacernos cargo sino de las enumeradas por Ceán Bermúdez, nos encontramos con las siguientes: la estatua de *Nuestra Señora* de tamaño natural, en el retablo mayor, y un grupo de la *Virgen con su divino Hijo difunto en los brazos*, en una capilla para la iglesia de las Agustinas; cuatro estatuas de la sacristía y unas catorce de la habitación inmediata en la Pasión; el *Descendimiento*, del altar mayor; un *Ecce-homo*, la *Oración del huerto*, *Cristo á la columna* y la celebrada

Nuestra Señora de la Candelaria, en la Cruz, y varias figuras de los pasos de Semana Santa en la casa inmediata; las estatuas de tamaño natural ó mayores de las iglesias del Jesús y la Piedad, las estatuas de *Cristo difunto* y *Santo Domingo*, en el convento de San Pablo; las de *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco de Borja* y *San Francisco Javier* de sus retablos, en San Miguel; las de *Jesús*, *María* y *José* y una repetición de la Candelaria de la Cruz, en San Lorenzo; el *Crucifijo*, la *Virgen* y *San Juan* del remate del retablo del altar mayor, y cuatro estatuas de los intercolumnios, en el convento de San Diego; el medio relieve que representa á *Nuestra Señora dando el escapulario á San Simón Stock* del altar mayor, dos estatuas de los santos *Cirilos* Alejandrino y Jerosolimitano á los lados, y un *Crucifijo*, *San Juan* y la *Magdalena* en el remate, con más las de *Santa Teresa* y *Santa María Magdalena de Pazzis* en sus altares, y la *Nuestra Señora del Carmen*, obra maestra del escultor gallego, con el suyo, para el Carmen Calzado; toda la escultura del retablo mayor, que comprende el relieve de *Jesucristo* y *San Bernardo*, las estatuas de los dos *San Juan*, la medalla de la *Asunción de la Virgen*, y dos estatuas de santos de la orden del Cister y un Calvario, para las Huelgas; *Santa María Magdalena* y otras estatuas del altar mayor, para la Probación; el *Bautismo de Jesús* y otras esculturas, para los Carmelitas descalzos, y el *Entierro de Cristo*, para los monjes de San Nicolás: todo esto en Valladolid; las dos excelentes estatuas de *San Facundo* y *Primitivo* y varios relieves del altar mayor, la estatua de *San Benito* y varios relieves con los retablos mismos, mayor y de San Benito, en el monasterio de benedictinos de Sahagún; un *Jesús Nazareno* para la parroquial de San Cebrián de Campos; una repetición de su obra maestra de los carmelitas calzados de Valladolid, para el convento de la misma orden de Rioseco; la escul-

tura del altar mayor de los carmelitas calzados de Medina del Campo; el retablo mayor con las estatuas de los dos *San Juan* titulares, bajo-relieves, estatuas y figuras alegóricas, y las imágenes de la *Virgen* y *San Antonio Abad* de los retablos colaterales, en la iglesia parroquial de Nava del Rey; la estatua de *San Bruno* para la cartuja de Aniago; la de la *Virgen del Rosario*, para la parroquial de Tudela del Duero; toda la escultura del retablo mayor con estatuas, bajo-relieves y el *Calvario* del remate, en la iglesia de Agustinos calzados, la estatua de *Santa Teresa* del altar mayor de los Carmelitas calzados, y la escultura del retablo mayor de la parroquial de San Martín, en Salamanca; *Cristo á la columna* y la estatua de *Santa Teresa*, en los carmelitas calzados de Avila, y también la estatua de la misma santa en igual convento de Zamora; la de *Santiago Apóstol* del retablo mayor de la parroquial de Santiago de Trujillo; el retablo principal de tres cuerpos con multitud de estatuas, estatuitas y relieves de la catedral de Plasencia; la estatua de *San Ramón* de la Merced, la de *Cristo difunto* de San Felipe Neri, y las de *San Agustín* y *Santa Mónica* de la Encarnación, en Madrid; otro *Cristo difunto* para el convento de capuchinos del Pardo; la escultura del retablo mayor, con las excelentes estatuas de *San Miguel* y la *Concepción* de la parroquial de San Miguel, y el retablo mayor y colaterales con las de la *Concepción*, *San Juan Bautista* y *San José*, así como las de San Francisco y San Antonio de la fachada para el convento de franciscos recoletos en Vitoria; la estatua de *San Ignacio de Loyola* para la parroquial de Vergara; un *Crucifijo* de tamaño natural para la Merced calzada, y las estatuas de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* para el colegio de jesuitas de Santiago de Compostela; y, por último, la estatua de *Santa María Magdalena* para una de las iglesias de Pontevedra. No hemos incluído en esta lista algu-

nas estatuas, grupos y relieves de Valladolid y Salamanca, por haber afirmado expresamente Ceán con referencia á Ponz y á Palomino y á sus noticias é investigaciones, que eran obra de sus discípulos ejecutadas bajo su dirección.

Tendríamos aquí necesidad de repetir cuanto dijimos con ocasión de la multitud de obras atribuídas á Berruguete y Becerra. La gran mayoría de las que en la anterior lista figuran, de muchas de las cuales no existe ya más que la memoria, como sucede con el celebrado retablo del Carmen calzado de Valladolid, el de San Agustín de Salamanca y otros, son obras de los discípulos de Gregorio Hernández, en que intervendría, sin duda, en más ó menos parte el maestro, pero de ninguna manera producto de sus manos. El modo con que, según la tradición que hemos referido tenía el escultor gallego de satisfacer sus compromisos, ejecutando los encargos sin salir de su casa, exigía gran número de auxiliares y discípulos, á quienes seguramente confiaría el maestro la mayor parte de las obras, reservándose para los encargos de empeño ó para las partes interesantes de algunas comisiones. Esto explica el gran número de trabajos que, por las Castillas especialmente, tiene repartidos.

Entre sus discípulos se cita con elogio á *Juan Francisco de Hibarne*, á quien dió Gregorio en matrimonio su hija, atendida su honradez y habilidad, y que hizo varias figuras para los pasos de Semana Santa en Valladolid, por modelos de su suegro, ayudándole en varias otras obras, y á *Luis de Llamosa*, que trabajó con su maestro en los dos retablos y escultura del monasterio de benedictinos de Sahagún, de que ya hicimos mérito, habiéndole terminado felizmente y á gusto de la comunidad cuando la muerte de Gregorio Hernández le dejó solo en estos trabajos.

También se hace discípulo de Gregorio Hernández ó Fernández, á *Luis Fernández de la Vega*, natural de Llan-

tones en el concejo de Gijón, de noble estirpe asturiana. Creemos verosímiles las conjeturas de Ceán, y atendiendo á que el estilo de Fernández de la Vega está dentro del de Gregorio Fernández, no vacilamos en elevar al grado de hecho histórico, dado que nada se opone, y todo contribuye á que así sea, el aprendizaje del primero con el segundo. Las obras del escultor asturiano se encuentran en el principado de Asturias, y sobre todo en Gijón; en la catedral de Oviedo se hallan el retablo de la capilla de San Miguel y el de la de los Vigiles, cuyas estatuas son su obra maestra, y su famoso relieve «la mejor escultura de la catedral de Oviedo,» al decir de Ceán; en la colegiata de Salas hizo el retablo de la capilla de los Pardos, y en Gijón las estatuas de *San José* y *San Antonio* de la capilla de Valdés, por las que el capitán D. Fernando de Valdés, su comitente, le dió un molino con su presa, la cuarta parte del monte de Caliero y la octava de los montes de Tierrabraña y árboles frutales que poseía en el término de Llamedo, diciéndose en la escritura que «el dicho señor, Luis Fernández de la Vega, dijo que, sin »embargo de que la hechura de las dos imágenes y niños »con sus peanas valen más cantidad del valor que tienen »dicho molino y hacienda; de la tal demasía hacía asi»mismo gracia y donación al dicho Sr. D. Fernando de »Valdés;» las estatuas de la *Virgen*, el *Angel de la Guarda* y la *Magdalena*, en la capilla del Carmen; la de la *Virgen* y ángeles de la capilla de Begoña, y el retablo del altar mayor, con la medalla de la *Natividad de la Virgen*, las estatuas de *San Telmo* y otros dos santos en los intercolumnios, un *Crucifijo* en el ático, y bajo-relieves de evangelistas y doctores en el zócalo. Luis Fernández de la Vega murió en la capital del principado, el 27 de Junio de 1675, y sus conciudadanos guardan de él grata memoria; en la época de su muerte el arte á que viviera consagrado, se hallaba en plena decadencia, y esto au-

menta su mérito, aunque no hubiera, como pretende Ceán, «penetrado la moda todavía en aquellas montañas,» disculpando los defectos que en sus obras se notan, hijos de la escuela en que aprendió.

Discorde en alto grado anda la crítica en la apreciación del mérito de Gregorio Hernández y sus obras. Conocido nos es ya el juicio del diligente Ceán, quien, influído por el espíritu reinante de la época en que escribía, suspicaz y receloso con todo lo que del siglo XVII y primera mitad del XVIII procediera, y tendiendo á mirar las producciones artísticas rayanas del estilo decadente con hostiles ojos, llega á decir de Gregorio Hernández que aventajó, á los maestros vallisoletanos que seguían la escuela de Berruguete, «en la dulzura de la musculación, en la quietud y decoro de las actitudes, en la amabilidad de los semblantes, en los partidos y pliegues de los paños y en otras partes del arte, sin dejar de haber dado grandiosidad á las formas.» Con breve, y no sabemos hasta qué punto meditada fórmula, condena el erudito Caveda por afectadas y humildes las esculturas del estatuario gallego, haciéndole tributario en primera línea del mal gusto, al decir en los comienzos de sus apreciabilísimas *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando:* «Con Carreño y Coello acabaron en España, al terminar el siglo XVII, las buenas máximas que tanto engrandecieron la pintura en días más felices; á las esculturas de Berruguete y Becerra sucedieron *entonces* (fíjese la atención en esta palabra) las afectadas y humildes de Gregorio Hernández, y á la severidad clásica de Toledo y Herrera los delirios del churriguerismo.»

No en vano pusimos en duda que el ilustrado Caveda hubiera escrito las anteriores líneas con la debida meditación en lo que á Gregorio Hernández se refiere; el *entonces* que por acaso se desliza entre las palabras que emplea, nos prueba cumplidamente la ligereza

con que procedió en su juicio y aun en la forma misma de emitirle: ó ese *entonces* es una palabra vana y sin sentido, ó significa abultado anacronismo, sólo comprensible en el autor de las *Memorias*, atribuyéndolo á una ligereza de su pluma; ese *entonces*, en efecto, vale tanto, en el sitio en que se encuentra, como «al terminar el siglo XVII,» que es la época á que como adverbio determinativo, como algunos llaman á los de su clase, se refiere, como puede comprobarse volviendo á leer el párrafo transcrito. Descartamos, pues, por ligero y no meditado este juicio, y apelamos del Caveda de las *Memorias*, al Caveda del *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España;* en esta obra encontramos lo siguiente: «La ornamentación churrigue»resca, de suyo caprichosa y variada, pocas veces suelta »y ligera, reducida por lo común á robustos follajes, á »pesar de su mal gusto, otro efecto produciría sí al pen»samiento del arquitecto correspondiese fielmente la eje»cución del escultor; pero Monegro y Gregorio Hernán»dez no dejaron sucesores dignos de su nombre; la escul»tura y la talla habían venido al mayor descrédito, y el »cincel, rastrero y pesado, no copiaba ya sino muy im»perfectamente los dibujos del artista.» Breve es también aquí la fórmula crítica de Caveda, pero no puede ser más contradictoria con la empleada en sus *Memorias;* no hay que decir que á ésta nos atenemos.

No; Gregorio Hernández, aunque se apartara de la escuela de Berruguete y el Buonarrota, no puede decirse—como con razón afirma D. Manuel Murguía, protestando en *La Revista de España* contra las aseveraciones de las *Memorias*,—que cayó en la afectación ni que es humilde, ni menos que marca en España, como Churriguera en la arquitectura, la línea en que empieza la decadencia de la estatuaria. Passavant llega á afirmar que «hermosas y de »grandioso estilo, como las obras de talla de Berruguete,

»son las del arquitecto y escultor Gregorio Hernández ó »Fernández, que corresponde en general al grupo de los »insignes y originales maestros que glorificaron á Espa- »ña con sus esculturas en madera, desde el siglo XVI hasta »mediados del XVII.» Algo exagerado nos parece el juicio del Director del Museo de Francfort, en lo que hace á la comparación del escultor gallego con Berruguete, que ciertamente no puede diferir más de la de Caveda. Dice Stirling, hablando de las estatuas polícromas de Gregorio Hernández, que «compiten en vida y animación con los »mármoles de Grecia;» y este juicio del escritor inglés, que aducen D. Manuel Murguía en el artículo citado, y D. José Godoy y Alcántara en su monografía de la *Iconografía de la Cruz y el Crucifijo en España*, lejos de encontrarle exagerado, nos parece harto deficiente, un tanto ligero, demasiado vago y no muy propio de un erudito: lo mismo podría decirse de toda la escultura cristiana; y como no se busque otra cosa que vida y animación en las estatuas y relieves, desde las *plañideras* informes de los sepulcros góticos hasta el *San Jerónimo* de Torrigiano, todas podrán, no sólo *competir é igualar*, sino *exceder* «en vida y animación á los mármoles de Grecia;» esta expresión puede permitirse y tolerarse en un profano en la historia del arte, pero no puede quedar sin correctivo cuando se encuentra en una obra como la de Stirling. Mejor atina á expresar el pensamiento que tuvo, sin duda, el escritor británico, el ilustrado Passavant, diciendo que «en lo que se distingue Hernández de todos los tallistas »españoles, es en la profundidad y grande arte de la ex- »presión, y en el hermoso y puro dibujo de los desnudos.» Gregorio Hernández, pues, es un gran artista, un escultor notable; pero entiéndase bien: gran artista y notable escultor de la primera mitad del siglo XVII; he ahí la verdadera fórmula para apreciar el mérito del escultor gallego, sin rebajarle sistemática ó ligeramente, ni encum-

brarle con comparaciones que nada dicen ni significan.

El último escultor que el siglo XVI legara á su inmediato sucesor, es *Juan Martínez Montañés*, una de las más legítimas y reconocidas glorias del arte patrio. Escultor y arquitecto como Gregorio Hernández y Monegro, vió la luz del día en Alcalá la Real, en la provincia de Granada, aunque D. Antonio Palomino, engañado, sin duda, por su residencia en Sevilla, y equivocando la vecindad con la naturaleza, le hizo nacer en la antigua Hispalis; el Abad Gordillo, su contemporáneo, asegura que nació en Alcalá la Real; y como precisamente concuerda esta noticia, más fidedigna por ser coetánea, con la del insigne Pacheco, que hace á Montañés, según oportunamente dijimos, discípulo de Pablo de Rojas, que trabajaba en Granada, no vacilamos en adherirnos á esta opinión. Si después encontramos á Montañés establecido en Sevilla, sobre que es cosa muy común entre los artistas y los que no lo son avecindarse en distinto lugar de su naturaleza, lo hallamos muy natural en Juan Martínez, que seguramente daría á Sevilla la preferencia sobre Granada por su mayor importancia artística y comercial, la más á propósito para perfeccionar sus estudios y labrar su reputación, extendiendo la fama de su nombre.

Más difícil es precisar el año de su nacimiento. El diligente Ceán no apunta fecha alguna, cosa que, tratándose de un artista de la importancia de Juan Martínez Montañés, equivale á decir que carecía de todo punto de noticias positivas en este respecto. Nosotros, sin embargo, no dudamos en fijar aproximadamente la época de su nacimiento hácia principios del último cuarto del siglo XVI, alrededor del 1580. Varias razones nos asisten para hacer estas conjeturas. En efecto, aunque Don Antonio Palomino afirma que el escultor de Alcalá la Real falleció en 1640, se sabe positivamente por una petición de su mujer Doña Catalina de Salcedo y Sando-

val, que su esposo murió en 1649, toda vez que la petición fué hecha en 1650, y en ella, incidentalmente se refiere al año anterior la muerte de Montañés. Pues bien; arrancando de este dato perfectamente exacto, nos encontramos con un pedimento firmado de la propia mano de Juan Martínez en 1648, y dirigido al tribunal de la contratación de Indias, en el que el escultor de Alcalá reclama, en virtud de sus derechos se le dé licencia para nombrar una nao de visita en la flota de Tierra Firme, y en el que se encuentra, entre otras cosas, el párrafo final, que dice así: «Por tanto, á V. S. pido y suplico que atento »á que ésta es paga de mi trabajo y de servicio hecho á su »Real persona, y no á otros títulos como son los demás, y »que el día de hoy estoy viejo y necesitado y con muchos »hijos, y que habiendo dado lugar á los demás para que »tuviesen cabimiento no lo han hecho, y agora me pre»tenden quitar mi justicia, siendo como es paga de tan »gran servicio en que gasté mi caudal; y atento á lo ale»gado, V. S. se servirá de mandar se me dé licencia para »que nombre nao, que estoy pronto á nombrarla. Pido jus»ticia, etc., *Juan Martínez Montañés.*» ¿Qué edad podría tener el artista andaluz al tiempo de hacer su pedimento y un año antes de su muerte para alegar, como lo hace entonces, que «está viejo y necesitado y con muchos hijos?» No es fácil saberlo con precisión; pero no nos parece aventurado asentar que frisaría entre los sesenta y setenta, más bien acercándose á ésta que á aquélla edad: dándole entonces sesenta y ocho años, tendremos fijado su nacimiento en 1580; y no se diga que la vejez alegada en su famoso pedimento fuera supuesta y postiza para acelerar el despacho del expediente, facilitando su favorable resultado, pues su muerte, ocurrida en el siguiente año, prueba la realidad de sus dichos. Tenemos, pues, aunque conjeturalmente tan sólo, establecido que Juan Martínez Montañés nació en Alcalá la Real hacia 1580, año más ó

menos, y murió en Sevilla en 1649, habiendo vivido, por tanto, sesenta y nueve años.

Ya que del pedimento de licencia para nombrar nao de visita nos hemos ocupado, diremos que tan singular petición nacía de que «por carta de S. M.— copiamos las »palabras del documento textualmente—fuí llamado para »hacer un retrato de su Real persona para enviar al gran »Duque de Florencia, que lo envió á pedir porque estaba »haciendo un caballo, y que para que viniese á su Real »persona, convenía que se le enviase el dicho retrato; y »para este fin dejé mi casa y habitación y asistí á su real »corte más de siete meses, con que se consiguió el intento »para que fuí llamado; y lo hice tan á satisfacción de S. M., »que luego se remitió á Florencia al gran Duque; y en sa»tisfacción y paga de este servicio hecho á su Real perso»na, me hizo merced de una visita de nao, que es la que »tengo presentada para que navegue de marchante en una »de las flotas de Tierra Firme ó Nueva España, y por ha»ber habido falta de naos y dar lugar á que los demás tu»viesen cabida, lo he retenido hasta el presente año desde »el de 1636, que fué el en que S. M. me dió la dicha cé»dula.» El retrato á que aquí se refiere Montañés, debió ser algún modelo para la estatua ecuestre de Felipe IV. Este monarca, deseoso de pasar también á la posteridad como su padre, perpetuado en bronce, escribió á la duquesa de Toscana para que encargase á *Pedro Tacca*, afamado artista que había hecho la estatua ecuestre de Felipe III, la ejecución de la suya, manifestando su deseo de que no pareciese el caballo marchando al paso, sino al galope, cosa que en Florencia se tuvo por imposible hasta que Galileo, según se dice, venció la dificultad; sostener, en efecto, sobre los pies traseros del caballo más de 18.000 libras de bronce no era cosa fácil, pero se consiguió satisfacer el capricho del monarca macizando las piernas y distribuyendo convenientemente los grue-

sos hasta conseguir el equilibrio. Envióse, para que Tacca hiciese la estatua, un retrato de Velázquez, y ya fuese indicación de éste, ya exigencias del artista florentino, se envió después el modelo de nuestro Montañés, grande amigo de Pacheco, suegro de Velázquez. Lo satisfecho que el monarca quedó de Juan Martínez, nos lo prueba la gracia que le hizo; se equivoca, pues, el inolvidable Fernández de los Ríos, al asegurar en su *Guía de Madrid* que se envió para la ejecución de la estatua ecuestre «un cuadro de mano de Velázquez, y además un retrato de medio cuerpo que hizo del Rey el mismo pintor,» olvidándose del modelo de Montañés, que fué sumamente celebrado en Sevilla y América, como refiere Ceán.

En gran número fueron las obras ejecutadas por Montañés, la mayor parte con destino á varios templos de su segunda patria. La más antigua que de su mano se conoce, al decir de Ceán, es el *Niño Jesús* de la hermandad del Santísimo, en el sagrario de la catedral, á la que siguen la cabeza y manos de la estatua de vestir de *San Ignacio*, en los jesuitas, y el retablo y estatuas del monasterio de jerónimos de Santi-Ponce. Las más celebradas son el famoso *Crucifijo*, regalado por D. Mateo Vázquez de Leca á la cartuja de Santa María de las Cuevas, con expresa condición, en pública escritura, de que jamás se sacase ni enajenase del convento; el *Jesús Nazareno* de vestir de la Merced calzada de Sevilla, del que se cuenta, según Palomino, que cuando lo sacaron por primera vez en procesión, el Montañés lo buscaba como fuera de sí por las bocacalles, admirado de que sus pecadoras manos hubieran podido hacer tan divina figura, afirmando Ceán que él, sin ser su autor, hacía lo mismo, y no quedaba satisfecho si no lo veía dos ó tres veces en la tarde de su procesión; la estatua de *Santo Domingo*, en actitud de penitencia, mayor que el natural, desnuda de medio cuerpo arriba, en el retablo mayor del conven-

to de Portaceli, extramuros de Sevilla, figura calificada por Passavant de notable en su género y de estilo grandioso; los bustos de D. Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y su esposa Doña María Alonso Coronel, en el monasterio de jerónimos de Santi-Ponce, y la figura de la *Concepción*, en madera pintada y estofada, casi de tamaño natural, en una capillita del lado del coro de la catedral, calificada por Passavant de «verdaderamente encantadora,» y de la que dice que «su angelical cabeza, »más delicada y bella que las que tan bien supo representar Murillo, tiene la expresión de la mayor humildad, »los partidos de paños están dispuestos con amplitud y »medida, sin caer en pesadez, y el manto azul oscuro se »ve ricamente adornado con oro.»

A más de estas obras se cuentan, entre las que produjo la hábil mano de Montañés, el retablo mayor de dos cuerpos, y un ático con la estatua de *San Jerónimo* penitente, en el nicho principal; los relieves del *Nacimiento* y la *Epifanía*, y las estatuas del *Precursor* y *San Juan Evangelista*, á los lados; San Isidoro y los relieves de la *Resurrección* y *Ascensión*, en el segundo cuerpo, y la *Asunción* y las *cuatro virtudes* cardinales en el ático, con un *Crucifijo* y *dos ángeles* arrodillados por remate, para el monasterio de jerónimos de Santi-Ponce, donde se encuentran también los bustos de Guzmán el Bueno y su esposa, en mármol, patronos del monasterio, de cuyo mérito, y del que tiene el retablo, dice D. Claudio Boutelou, en el *Museo español de antigüedades*, «que es bas»tante para inmortalizar el nombre de un artista;» la *Virgen con el Niño* en brazos, *San Juan Bautista* y *San Bruno*, para la cartuja de Santa María de las Cuevas; dos estatuas pequeñas de *San Juan Bautista* y un *Santo pontífice*, y un *Niño Jesús*, en la sacristía de la Antigua, y otro mayor, que es el primero que hemos dicho hizo en la catedral de Sevilla; la estatua de *San Salvador*, mayor que

el natural, para la colegiata de su nombre; la de *San Juan Bautista*, para la parroquial de San Juan de la Palma; el retablo principal de dos cuerpos con cuatro medallas de la vida del santo titular, su estatua en medio y un *Crucifijo* por remate, con la estatua de vestir del *Señor del gran Poder*, en su altar, para la de San Lorenzo; la de *San Pedro Alcántara*, para el altar mayor de la iglesia de su nombre; un *Crucifijo* de tamaño natural, para la de Padres terceros; el *Jesús Nazareno de la Pasión*, las cabezas y manos de *San Pedro Nolasco*, *San Ramón* y *San Serapio*, un *Niño Jesús*, para el facistol del coro, y otro para la sacristía, en la Merced calzada; dos estatuas de la *Virgen* y *San José* y un *Niño Jesús*, para la Merced descalza; un Crucifijo de tamaño natural, la cabeza y manos de *San Ignacio* y las de otros santos jesuitas, en la iglesia de la Compañía; los dos *San Juan Bautista* y *Evangelista*, en sus dos retablos con algunos relieves, para las Vírgenes; la estatua de *Santa Clara*, para Santa Inés; el retablo mayor, con la santa titular, cuatro medallas y varias estatuas, cuatro retablos menores con sus estatuas de la *Concepción*, *San Francisco*, el *Bautista* y el *Evangelista*, con dos virtudes en el cornisamento de cada uno, y la célebre cabeza del *Bautista* en una palangana, para Santa Clara; la estatua del *Precursor*, para el monasterio de la Concepción; otra del mismo santo y las de *San Joaquín*, *Santa Ana* y la *Virgen*, para las monjas de Santa Ana; las de los dos *San Juan* de sus retablos respectivos, para las monjas de San Leandro; un *Crucifijo* de tamaño natural, para el colegio del Angel; y otro del mismo tamaño, para la parroquial de San Bernardo: todo esto en Sevilla. Hizo además la estatua de *Santiago* en traje de romero, para la parroquial de su nombre, en Alcalá de los Panaderos; un *Crucifijo*, para la catedral de Córdoba; las estatuas y relieves del retablo del altar mayor, para la Merced de Ecija; el retablo de la parroquial

de San Miguel de Jerez de la Frontera, encargado primero á Montañés en compañía de Juan de Oviedo, y ejecutado por entero por el artista de Alcalá la Real por haber renunciado Oviedo á su parte; y un *Jesús Nazareno* con la cruz á cuestas, para San Agustín del Puerto de Santa María.

Gran parte de estas obras no existen, destruídas especialmente por la invasión francesa, y otras han sido trasladadas al Museo provincial de Sevilla y á otras partes; se conservan, sin embargo, todavía la mayoría de las obras maestras de Montañés, muy suficientes para formar propio y acabado juicio de su mérito y habilidad. Si no en tanto grado como Gregorio Hernández, Berruguete y Becerra, también con Montañés sucede algo de lo que dijimos en los artículos de estos grandes maestros respecto á su gran fecundidad. No todas las estatuas, aunque sí la mayor parte de las que se le atribuyen, son suyas; otras son obra de sus discípulos, que los tuvo en gran número y bastante aprovechados, y aun alguno igual ó superior á él mismo.

El mérito del hijo de Alcalá la Real es de los menos disputados en la historia del arte; cuantos han tenido ocasión de admirar sus obras, procedan de la escuela que quieran y sean nacionales ó extranjeros, convienen en tributar justos elogios á Juan Martínez Montañés. Todos alaban sus *Crucifijos*, sus *Vírgenes* y sus *Niños*; todos se hacen lenguas de la hermosura de sus imágenes. «Pocos es»cultores españoles—dice Ceán Bermúdez,—le han aven»tajado en la naturalidad de las actitudes, en el plegar de »los paños y en la amabilidad de los semblantes.» Conocido nos es ya el juicio y las calificaciones que algunas de sus obras han merecido al ilustre Director del Museo de Francfort. «Puede decirse—escribe Boutelou,—que Montañés »representa en la escultura sevillana lo que Murillo en la »pintura, y en muchas ocasiones hay superioridad en aquél

»en cuanto á la belleza de formas y elevación de los ca-»racteres.» Sin embargo de esta superioridad reconocida de Montañés, no incluye Luis Viardot su nombre en el ligero cuadro que en sus *Maravillas de la escultura* consagra á España, diciendo sólo, al hablar de Cano, que aprendió la escultura con «un cierto Juan Martínez Montañés.» ¡Tan pobremente juzga nuestra historia artística!

Muchos fueron los discípulos de Montañés: cuéntase entre ellos, especialmente, *Gaspar de Rivas*, que trabajó en 1642 el retablo y escultura de Nuestra Señora del Rosario para el convento de monjas de Santa Paula, sencillo y de arreglada arquitectura, como dice Ceán; *Alfonso Martínez*, que ayudó á su maestro en una porción de obras, procurando, aunque sin conseguirlo, imitarlo, ejecutando en Sevilla, en compañía del ensamblador *Francisco de Rivas*, los retablos de la *Concepción Grande* en la catedral y el mayor de los Mercenarios Calzados, con estatuas de tamaño más que natural, de buenas actitudes y plegados; *Juan García*, que trabajó buenas estatuas para los Pasos de Semana Santa; *José Arce*, autor de las ocho estatuas de piedra, cuatro *Evangelistas* y cuatro *Doctores*, de los balaustres del Sagrario de la catedral con actitudes naturales; *Diego de Trujillo*, que llegó á ser cónsul de la Academia Sevillana y padre de *Francisco Trujillo*, autor de la *Virgen* y el *San Juan* de vestir, hechos para acompañar en las procesiones de Semana Santa al famoso *Jesús de la Pasión*, de Montañés; *Juan Gómez*, cuyas obras andarán probablemente confundidas con las de Juan Martínez, no sabiéndose positivamente que sea suyo más que el excelente *Crucifijo* de la parroquial de Campana en el arzobispado de Sevilla, y en fin, los ilustres *Alonso Cano* y *Pedro Roldán*, últimos herederos del cincel de los grandes escultores.

Alonso Cano fué el discípulo más sobresaliente de Juan

Martínez Montañés, logrando todavía mayor fama que su maestro, tanto por sus obras, que fueron sin duda muchas y muy buenas, cuanto por sus genialidades y su vida, salpicada de romancescos y curiosos episodios. Contribuye también á esta mayor popularidad, si así vale decirlo, de su nombre, el haber sido, como los grandes maestros del siglo XVI, pintor, escultor y arquitecto, cultivando las tres artes con empeño igual, y siendo de fecundísima imaginación y actividad incomparable. Nació Alonso en la ciudad de Granada el 19 de Marzo de 1601, de Miguel Cano, ensamblador y arquitecto de retablos, natural de Almodóvar del Campo, y de María de Almansa, de Villarrobledo, siendo bautizado en la parroquia de San Ildefonso. Inicióle su padre en la arquitectura, y más tarde, trasladado á Sevilla con su familia, aprendió en la escuela de Montañés la escultura, y en la del insigne Pacheco y Castillo la pintura, revelando desde un principio sus grandes dotes para el cultivo de las Bellas Artes, que tanto ilustró con sus obras.

Desde muy temprano comenzó á formarse su reputación, y antes de cumplir veintiocho años, tenía hechos, aparte de innumerables ensayos, diseños, modelos y obras de poca importancia, tres retablos para el colegio de San Alberto y dos para el monasterio de Santa Paula, todo de su mano, desde el dibujo hasta el último cuadro, arquitectura, pintura y escultura, superior todo ello á los trabajos de sus maestros. Cano conocía su superioridad y exigía fuese reconocida y acatada por sus compañeros de profesión, no sufriendo su genio violento se le disputase por nadie el cetro de las artes; probablemente alguna cuestión de esta índole le proporcionó un desafío con D. Sebastián de Llano y Valdés, acreditado pintor, á quien hirió, viéndose precisado á huir de Sevilla, y acogiéndose en Madrid á la protección del famoso Velázquez, su condiscípulo, vuelto ya de Italia, que se la otorgó, in-

terponiendo su influencia con el omnipotente Conde-Duque para que se le destinase á algunos trabajos propios de su mérito y profesión. Por entonces le nombraron pintor del Rey y le confiaron para la enseñanza del dibujo al príncipe D. Baltasar, y de esta época son algunas obras en que claramente se manifiesta la influencia ejercida en su espíritu por las costumbres cortesanas. A este mismo tiempo habría que referir la muerte que dió á su mujer, si fuera, desgraciadamente, exacta esta imputación que se le hace; pero aunque parece verosímil en el carácter de Alonso, debe juzgarse invención calumniosa, pues se dice que estuvo preso por esta causa en la cárcel y no se han podido encontrar los papeles del proceso, ni D. Lázaro Díez del Valle, contemporáneo de Cano, de cuya vida cuenta mil anécdotas y episodios, dice nada de tal cosa. Lo que sí es cierto es, que por no haber querido asistir en 1647 á la procesión de Semana Santa, por no ir con los alguaciles de corte, le impusieron cien ducados de multa. También lo es que después de haber reconocido la obra del Ochavo de la catedral primada y visitado y trabajado en varios puntos de la Península, deseoso sin duda de descansar de su agitada vida, aprovechó la ocasión de estar vacante en Granada una ración de *músico de voz* en su catedral, y logrando persuadir al cabildo de que era mejor proveyesen la plaza en quien, como él, era arquitecto, pintor y escultor que en un cantor, porque cantores había de sobra, mientras que un profesor de Bellas Artes les vendría muy bien para el adorno del templo; consiguió que los capitulares representasen estas ventajas á Felipe IV, quien accedió al nombramiento de Cano con la condición de que en un año se ordenase *in sacris*, cosa que Cano no tuvo inconveniente en aceptar, aunque, á juzgar por su conducta, no lo pensara cumplir: tomada posesión de su ración, en efecto, y pasado, no sólo el año estipulado, sino también dos prórrogas que se le concedie-

ron y otra última prórroga otorgada por el Rey sin que Cano pensara en ordenarse, hubiera vivido sus últimos años menos descansadamente que quería, si el obispo de Salamanca, confiriéndole una capellanía, no le hubiese ordenado de subdiácono á título de ella; pero entonces se le devolvió su ración, no sin algunas dificultades, en la catedral de Granada en 1658, y pudo esperar tranquilamente su muerte disfrutando su pensión. Se cuenta que cuando estaba á punto de morir, el sacerdote que le auxiliaba en los últimos momentos le presentó, según costumbre, un crucifijo ordinario para que le besase; y Cano, al verle, le apartó de sí con repugnancia sin quererle mirar por estar mal hecho, pidiendo una cruz, con la que murió abrazado. Esta anécdota, sea ó no historia, que creemos lo sea, nos prueba tres cosas á la vez: la índole violenta del escultor, su exquisita sensibilidad y gusto, y su apasionamiento por la belleza formal, manifiesta aun en momentos tan solemnes y tan poco adecuados como los que preceden á la separación del cuerpo y el alma. Alonso Cano murió en Granada en 5 de Octubre de 1667, después de haber otorgado testamento, y fué sepultado en el panteón de prebendados de la catedral granadina.

Incansable era la actividad del ilustre discípulo de Montañés: arquitecto, pintor y escultor á un tiempo mismo, no le bastaban para satisfacerla los multiplicados encargos que de todas partes recibía, y se complacía en auxiliar afectuosamente á sus discípulos, no sólo venciendo con sus lecciones las dificultades del arte, sino haciendo trazas para las obras que les encargaban, corrigiéndolas y terminándolas muchas veces. Tratárase de un retablo ó de una imagen, de un retrato ó de un relieve, de un adorno ó de un monumento arquitectónico, siempre tenía la excelente costumbre de trazar previamente un diseño de lo que se le pedía ó quería hacer, y jamás emprendió obra alguna, fábrica, cuadro ó estatua,

sin haberla antes diseñado; era tal la facilidad que había llegado á adquirir en el dibujo, que cuando no tenía dinero y algún pobre le pedía limosna, borroneaba en seguida un papel con cualquier capricho proporcionado al gusto y saber del que se lo había de comprar, y se lo daba al pobre, indicándole la persona á quién se había de dirigir con él para venderlo; en estos dibujos, con profusión repartidos, es donde más se descubre el talento y habilidad de Cano en las artes del diseño, porque se sorprende infraganti el trabajo del espíritu, su inspiración instantánea y la hábil firmeza de la mano, siempre dócil al mandato de la voluntad, y fiel traductora de la fantástica representación del artista. Pero si grande era la facilidad de Cano en el dibujo, no era menor la que tenía en el arte de Praxiteles, y si bellos son sus lienzos, son mucho más apreciables sus esculturas que, sin duda ninguna, constituyen su sobresaliente especialidad, y en las que tenía más facilidad y dominio, como él mismo, al decir de Ceán, lo confesaba á sus discípulos cuando después de haber estado pintando toda la mañana, pedía un mazo y formón para descansar, desbastando un leño.

Aunque Cano estuvo casi siempre solicitado por sus paisanos los andaluces, no dejó de ejecutar bastantes obras para fuera de Andalucía, especialmente para Madrid. La mayor parte de las primeras se encuentran repartidas en varios templos de Sevilla y Granada, y algunas en Córdoba. Ya se comprende que no obstante la mayor afición y superior mérito de Cano en la escultura, sus obras pictóricas tienen que exceder á sus trabajos escultóricos, por la naturaleza misma de unos y otros, que tenía que ocasionar mayor número de encargos de los primeros que de los segundos. Efectivamente, sumadas las obras de pintura y de escultura atribuídas al insigne granadino, se encuentra en su total gran desproporción, nacida indudablemente del menor coste que los lienzos tienen, con re-

lación á las estatuas y relieves; mientras en las varias iglesias de Andalucía, Castilla, Murcia y Valencia, se cuentan hasta 150 trabajos de pintura, no se hallan entre todas las obras de Cano más que 26 de escultura.

He aquí las que se le atribuyen generalmente, muchas de las cuales ya no existen, como no existen tampoco ni aun los templos para que se hicieron: una estatua magnífica de *Santa Teresa* y otra de *Santa Ana*, en los retablos que trabajó para el colegio de San Alberto; la de *San Juan Bautista*, un medio relieve del *Bautismo de Jesucristo*, un grupo de dos mancebos sosteniendo una palangana con la cabeza del *Precursor*, la estatua sentada de *San Juan Evangelista*, y un relieve del martirio de la tina de aceite, en el retablo que ejecutó para el convento de monjas de Santa Paula; una estatua de la *Concepción*, para el remate del retablo mayor en la parroquial de San Andrés; otra de *San Juan Evangelista*, en la de San Juan de la Palma; otra excelente estatua de la *Concepción*, en lo alto del retablo mayor de la parroquial de Santa Lucía; la de piedra de la *Concepción*, en la portada de la iglesia del monasterio de su nombre; otra en madera de *San Juan Evangelista*, en las monjas de Santa Ana; todo esto en Sevilla; el retablo principal de la parroquial de Lebrija, que tasaron Montañés y Jerónimo Velázquez, que tiene la Virgen con el Niño, en el nicho principal, un Crucifijo en el ático y *San Pedro* y *San Pablo* á los extremos; el célebre Crucifijo de tamaño natural, del monasterio de benedictinos de Monserrat en Madrid; la *Virgen con el Niño* y *San Bernardo*, en el remate de un retablo del convento de capuchinos de Toledo; un Crucifijo en madera, de tamaño natural, en el Socós de Valencia; una estatua de la *Concepción*, otra más pequeña de la *Virgen del Rosario* y un busto de *San Pablo* en la catedral de Granada; la estatua en mármol del *Angel de la Guarda*, calificada de bellísima en un

discurso del Marqués de Monistrol (en el que se incurre en inexplicable anacronismo al hacer á Cano anterior al Montañés, su maestro), de la portada de la iglesia, en el convento granadino de monjas franciscas del Angel; la estatua de *San Antonio* de tres cuartas de alto, en San Nicolás de Murcia; y, en fin, la estatua de la *Concepción*, sobre la puerta principal de la Encarnación, en Málaga.

Gritos de verdadero entusiasmo han arrancado y arrancan en nuestros días á los que tienen la dicha de contemplarlas, algunas de las obras escultóricas de Alonso Cano. «En la sacristía de la catedral de Granada—es»cribe Passavant, narrando las impresiones de su viaje »artístico por algunas provincias de España,—hay algu»nas esculturas de este autor (Cano), entre las que debe »nombrarse la primera la *Concepción*, estatuita que ape»nas tendrá un pie de altura, pero que es una verdadera »obra mágica; aquella dulce cabecita de María, de ex»presión deliciosa; las hermosas manos, llenas de humil»dad, ejecutadas con la mayor delicadeza; y, finalmente, »el color que tiene algo de luz celestial, hacen que sea »esta obra una joya artística.» «Una de las más bellas »obras del género» llama Viardot al retablo de Lebrija. «Muy dignos de notarse—escribe el ya citado Director »del Museo de Francfort,—son dos bustos colosales que »talló, pintó y estofó, los que después modeló en barro »otro escultor. Ambas cabezas tienen mucha hermosura, »y en ellas resalta grandiosidad de estilo en el dibujo y »en los caracteres. Según la tradición, representan á Adán »y Eva; pero como están vestidos con trajes blancos y »dorados, lo que tal vez se haría más tarde, mejor se »pueden tomar por una pareja heróica. Alonso Cano no »quiso desprenderse de estas obras durante su vida, pero »después de su muerte fueron cedidas al cabildo catedral, »que las hizo colocar en un sitio muy alto en los pilares »que hay junto á la entrada del coro, en dos nichos re-

»dondos, sitio que es muy poco á propósito para estas »excelentes obras. Se comprende también el valor que »daba nuestro maestro á estos trabajos, al ver que en su »retrato, hecho por su amigo y condiscípulo Velázquez, »tiene delante aquella colosal cabeza de Adán; este re»trato magistral, es ahora una de las joyas del Real Mu»seo de Madrid.»

No hay que decir, después de esto, si habrá sido reconocido y elogiado el mérito de Alonso Cano. Luis Viardot, en su microscópico trabajo de ocho páginas en octavo, dedica cerca de página y media al escultor granadino, si bien se limita á decir que, hijo Cano de un ensamblador, quiso, no sólo ensamblar un retablo, sino hacerle por sí mismo todo entero, en lo cual el escritor francés se extiende casi una página, diciéndonos en ella que las lecciones de escultura le fueron dadas á Cano por «*cierto* Juan Martínez Montañés;» la otra media página la llena con el elogio del retablo de Lebrija, y con decir que las esculturas de Cano se hallan en Sevilla, Córdoba, Granada, Madrid y Toledo, donde se encuentra «el admirable *San Francisco de Asís*, obra maestra del arte ascético,» la bien aprovechada página y media termina con la anécdota del crucifijo, que «estando Cano en el artículo »de la muerte tiró á la cara *(jeta au nez)* del sacerdote »que le asistía, porque le pareció demasiado groseramen»te esculpido.»

Buscando más autorizados elogios que los de Viardot, que, en lo que á nuestra historia artística atañe no lo son mucho, encontraremos para facilitar nuestro juicio un verdadero coro de entusiastas admiradores del escultor prebendado. «Alonso Cano—dice Ceán Bermúdez,—ha si»do uno de los mejores artistas que tuvo España sin ha»ber salido de ella. Ninguno le ha igualado en la exacti»tud de ojo; nadie más dibujante que él sin faltar á la »grandiosidad del antiguo, ni á la naturaleza; ni hubo

»quien le excediese en las tintas ni en la sencillez de la »composición. Plegó los paños con una gracia é inteli»gencia, dando razón de las partes principales del des»nudo, y tuvo tal exactitud en las extremidades, como »son manos y pies, que le distingue de los demás profe»sores.» «Las esculturas de Alonso Cano—dice Passavant »en *El arte cristiano en España*,—sobrepujan en delica»deza de dibujo y en hermosura de formas, así como en »el procedimiento del estofado, á todo lo que en España »se ha hecho en este arte, y al mismo tiempo es tan dul»ce la expresión en las cabezas de sus vírgenes, que rara »vez se encuentra semejante en sus compatriotas.» «Na»die aventajó al inmortal Cano, discípulo de Montañés, »—dice D. Eugenio de Tapia en su *Historia de la ci»vilización española*,—en la melancolía y tierna expre»sión con que supo representar idealmente á la Madre »del Salvador.» «Alonso Cano—escribe el Sr. Godoy Al»cántara en su *Iconografía de la Cruz y el Crucifijo*,— »nos dió el tipo más ideal del cuerpo exánime del Reden»tor.» «Sublime cincelador de Vírgenes y ascetas» llama D. Francisco María Tubino á Cano en su artículo de *La escultura española en el siglo* XVII, publicado por la prensa madrileña con motivo de la conmemoración solemne del segundo centenario de Calderón.

No cabe dudarlo: Cano es el último destello que la agonizante antorcha del arte lanza en el siglo XVII, después de haber iluminado con vivos resplandores el XVI. Cano, sin salir de España, es un artista pagano por su exquisito gusto y apasionamiento por la belleza de la forma. Pero siendo pagano de gusto y de instinto, es eminentemente cristiano por educación; si la belleza puramente formal de sus creaciones es tan grande que obliga á sospechar á Ceán que su verdadero maestro fué «el estudio »que pudo haber hecho de las estatuas y bustos griegos »que había entonces en Sevilla en el palacio del Duque de

»Alcalá, llamado Casa de Pilatos, pues que ni el Montañés »podía enseñarle tan buenas máximas, ni él podía haber »inventado unas formas tan parecidas á las del antiguo,» en cambio, la belleza puramente ideal y cristiana de la expresión que tan entusiastas elogios hace brotar de la pluma de Passavant, se halla tan brillantemente impresa en sus obras, que es imposible dejarla de reconocer. Escultor y pintor á la vez, no necesitaba Cano entregar á ajenas manos su talla para que acaso la pintura desfigurase y torciese su pensamiento; lejos de eso, presente en su imaginación la ideal figura del Hijo de María ó la bellísima de su Madre, podía seguir línea por línea con el escoplo en la madera, sus contornos, y darlas después el color mismo que en su fantasía revistieran, traduciendo con fidelidad su pensamiento.

Si en la estatuaria es imposible negar el exquisito gusto de Cano, no puede hacerse, ciertamente, otro tanto en la arquitectura; su genio en esta parte se plegó á la corrupción de la época, que ya comenzaba á manifestarse ostensiblemente, y sin limitarse tan solo á seguir la corriente, puede decirse que la dió notable impulso, siendo, por tanto, responsable, no sólo por no haberse opuesto al mal gusto, si no por haberle abierto nuevas vías. Palomino, hablando del arco levantado en 1649, para la entrada en Madrid de la Reina Doña María Ana de Austria, escribe: «El arco levantado para la entrada »de la Reina fué obra de tan nuevo gusto en los miem»bros y proporciones de la arquitectura, que admiró á »todos los artífices, porque se apartó de la manera que »hasta aquellos tiempos habían seguido los antiguos.» Este arco fué diseñado por Cano. ¿Cuál podía ser esa manera de que Palomino habla, sino como dice muy bien Caveda, la manera del Borromino, ya acreditada en su patria? Era la afectación de las costumbres cortesanas, los equívocos de los *sueños* de Quevedo, los retruécanos

de las obras dramáticas, las poesías de pies forzados de las academias, los sonetos de los graciosos de comedia, los acrósticos de los poetas amorosos, los romances cortados en rima aguda, la mitología de Góngora, las comparaciones de Ledesma y Fuster, los ditirambos de Paravicino, el mal gusto que se respiraba en la atmósfera.

Fuera de los cuatro artistas que acabamos de estudiar, Monegro, Hernández, Montañés y Cano, apenas si se encuentra en la primera mitad del siglo XVII algún escultor que salga de la medianía: dejando aparte los nombrados en los párrafos anteriores, citaremos, sin embargo, ya que han logrado salvar su nombre del olvido, algunos merecidamente, á *Juan de Oviedo*, el encargado con Juan Martínez Montañés de la ejecución del retablo de la parroquial de San Miguel, en Jerez; *Juan Sánchez Barba*, natural de las montañas de Burgos, establecido en Madrid con grandes créditos, y autor de las estatuas que había en el retablo mayor de la parroquia de Santa Cruz, y de la de *San Bruno*, para su ermita en el Buen Retiro; de las celebradas del retablo mayor de la iglesia del Carmen calzado; de la *Virgen* con *San Simón* y la *Concepción;* de las de *San Pedro Nolasco* y *San Pedro Pascual*, de la Merced calzada, y de un notable *Crucifijo* de tamaño natural, en la iglesia de Padres agonizantes de la calle de Fuencarral; *Vicente Básabe*, autor del retablo mayor de Guetaria en Guipúzcoa, con buenas estatuas; *Gregorio Español*, que terminó en 1606 la escultura de la sillería de coro de la catedral de Santiago, recomendable por su corrección; los dos hermanos *Sánchez Cotán*, *Damián* y *Alonso*, con su cuñado *García Escucha*, discípulo del segundo; el autor de las medallas de alabastro con excelentes bustos de emperadores romanos, del palacio solariego del Duque de Alba, hoy conservados en el casino de Alba de Tormes; el celebrado Martín, autor, en 1614, del retablo mayor de la parroquial de Tudela del Duero, con

excelentes estatuas y tallas, dignas de un discípulo de Berruguete; *Juan de Inarra*, que acabó de adornar en 1616 la puerta de la sacristía de la catedral de Toledo; el merecidamente afamado *Gaspar Núñez Delgado*, discípulo de Pedro Delgado, de mérito superior al de su maestro, citado con elogio por sus *Ecce-Homos* por Pacheco, que estofó su *San Juan Bautista en el desierto*, tenida por una de las mejores esculturas de Sevilla; *Agustín Castaño*, que empezó en 1622 á ejecutar el retablo mayor de la parroquial de Malpartida, que terminó su suegro Diego Vázquez, con muchas y regulares estatuas; y el orensano *Francisco de Moure*, que trazó y ejecutó la excelente sillería de coro de la catedral de Lugo, y el notable retablo de la iglesia de jesuitas de Monforte.

Dignos son también de mención *Domingo de Geroa*, autor de los retablos de San Juan, San Esteban y Santo Domingo de Guetaria; *Pedro Díaz de Palacios*, discípulo de Gaspar Núñez Delgado, que trabajó en la sillería de coro de la catedral de Málaga; el célebre *Alonso Sardiña*, autor en 1626 de los relieves de la fachada y de los que están en las galerías del claustro del convento de San Esteban de Salamanca; *Francisco Gallego* y *Antonio de Paz*, que trabajaron la escultura de la sacristía y sala capitular del mismo convento; *Francisco Velázquez* y *Melchor de Beya*, que trabajaron en el retablo mayor y sillería de coro del convento de San Pablo de Valladolid; *Juan Vascardo*, que trabajó con *Pedro Margotedo* en 1631 unos retablos para Santa María de Nájera, y con *Juan Arismendi* y *Juan Iralzu*, en 1632, el de la parroquial de Fuenmayor, habiendo antes ejecutado los de la parroquial de Briones y de Nuestra Señora de los Reyes de la Guardia, y después el de la parroquial de Irún; *Alonso de Mena*, que hizo en 1631, al decir de Pedraza en su *Historia de Granada*, el Triunfo que hay en esta ciudad; *Pedro Gómez*, autor de la graciosa estatua

de *Nuestra Señora* con el *Niño* en brazos, para la portada de la iglesia de la Victoria en Madrid; *Antonio de Herrera Barnuevo*, que ejecutó las estatuas del *Angel* y de las *Virtudes* de la fachada de la Cárcel de corte, y vació en cera la cabeza del *Fénix de los ingenios*, según dice Montalbán en su *Fama póstuma*; *Pedro Ponce*, que labró en 1637 la celebrada estatua de piedra de *San Sebastián*, en la portada de Mediodía de la parroquial de Villacastín; y el ilustre catalán *Pedro Pujol*, digno de mejor suerte, que ejecutó un bajo-relieve que representa á *Santo Tomás de Villanueva dando limosna á los pobres*, en la iglesia de agustinos calzados de Barcelona; otro de *Nuestra Señora de Monserrat*, en la de la Procura; la estatua de *San Alejo*, en el trascoro de Santa María del Mar; varias estatuas de santos en la parroquial de Martorell; un *Crucifijo*, el *Sepulcro de Cristo* y un bajo-relieve de *San Bruno en el desierto*, en la cartuja de Scala-Dei; otro *Cristo en el Sepulcro*, en la parroquial de Alforja; el retablo de la *Virgen del Rosario*, en la parroquial de Sarriá, y la estatua de *San Isidro Labrador*, en Villanueva y Geltrú, y que murió de sentimiento por haber sido postergado á un intrigante en la obra del retablo mayor de Santa María del Mar. A estos nombres, que han logrado salvarse del olvido con mayor fortuna que otros muchos, deben agregarse los del acreditado *P. Fray Gaspar de San Martín*, que se pretende, como con el anterior, haya estudiado en Italia, por seguir la escuela de Berruguete, y á quien se atribuyen varias imágenes y un sepulcro en el Carmen calzado de Valencia; *Luis Ortiz*, que ejecutó, con *José Micael*, la sillería de coro de la catedral de Málaga, en que después trabajó *Pedro de Mena*, é hizo en 1647 el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Reyes de Sevilla, con sus apreciadas estatuas de *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San José*; *Pedro de la Torre*, autor del retablo de la iglesia del Buen Suceso de

Madrid, y el que dió fin á la famosa obra del Ochavo de la catedral primada, trabajando también un modelo para el trono de Nuestra Señora del Sagrario; *Domingo de Rioja*, que vació con sus discípulos *Manuel Contreras* y *Jerónimo Ferrer*, en bronce y estuco, los bustos y estatuas que por mandato de Felipe IV trajo el célebre pintor Don Diego Velázquez de Italia; hizo los leones para las mesas del cuarto del Rey; la estatua de *San Pedro* y un *Crucifijo*, para el convento de San Juan de Dios, y algunas otras obras de consideración, falleciendo en 1656; *Tomás Sánchez*, de Valencia, discípulo aventajado de Juan Muñoz, que trabajó cuatro estatuas para el retablo principal del templo de San Juan del Mercado; la de *San Andrés*, en su iglesia; las de *San Francisco de Borja*, *San Blas*, *San Francisco de Paula* y *San Pedro Nolasco*, para la catedral; las de *Nuestra Señora del Rosario*, *Santo Domingo*, *Santa Catalina de Sena*, *San Vicente Ferrer*, *San Luis Beltrán*, *Santa Catalina mártir* y *Santa María Magdalena*, para la iglesia conventual de frailes dominicos, en Valencia; el acreditado barcelonés *Francisco de Santa Cruz*, nacido en 1586, y de quien se cree haya estudiado en Italia por la excelencia de sus esculturas, que hizo un celebrado grupo para el retablo de la iglesia conventual de trinitarios calzados, así como las demás estatuas del retablo, excepto las del remate; un *San Francisco Javier* y un *Niño Jesús* abrazado á la Cruz, para la iglesia de jesuitas de Barcelona, y algunas otras obras para varios templos de Cataluña, muriendo en 1658; el reputado *Alonso Carbonell*, escultor y arquitecto, Director que llegó á ser, á la muerte de Mora, de todas las obras Reales, que trabajó con el pintor Caxes el retablo mayor y colaterales de la iglesia madrileña de padres mercenarios calzados, que tasó *Sebastián Bejarano*, pariente del acreditado escultor *Juan Bejarano*, ó acaso confundido con él por Palomino, autor de los diseños de

la portada, escalera, altar y pavimento del panteón escurialense, y á quien se atribuye la planta y alzado de las casas de Ayuntamiento de Madrid, excepto las portadas orientales; *Alonso de los Ríos*, autor de los dos magníficos medallones que representan *La oración del Huerto* y *La Ascensión del Señor*, del trasagrario de la catedral de Burgos, por los que recibió la suma de 22.800 reales; *José Sánchez*, *Diego Díaz* y *Cristóbal de Herencia*, que en 1637 trabajaron las estatuas de *San Eugenio* y *San Ildefonso* á los lados de la verja de la puerta del Perdón, en la catedral de Toledo; *Alonso de Zamora*, que ejecutó en 1645 la reja de la capilla de la Virgen de la Estrella, con las armas del cardenal Portocarrero, en la misma catedral; *Vicente de Salinas*, autor del águila en que remata el famoso atril del coro de la catedral primada; *Pedro Monesterio* y *Nicolás González*, que trabajaron la portada septentrional de la catedral de Segovia, trazada en 1620 por Pedro de Brizuela; y en fin, *Lázaro Azcaín*, autor de la reja del coro de la catedral de Astorga.

ARTÍCULO II.

LA ESCULTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII.

Decadencia artística.—Fundaciones.—Los progresos del mal gusto.—Artistas extranjeros.—Escultores españoles.—Los *Capuz*.—Sus obras.—Los discípulos de Montañés y Cano.—Los *Roldanes*.—Apuntes biográficos y obras de *Pedro Roldán* y *Luisa Roldán*.—Los *Moras*.—Apuntes biográficos y obras de *José* y *Diego Mora*.—*Pedro de Mena* y *Medrano*.—Apuntes biográficos y obras de este artista.—Otros escultores de la segunda mitad del siglo XVII.—El estilo churrigueresco.

Cuanto más nos alejamos del glorioso siglo XVI, más pronunciada vemos la decadencia social, política y artística de nuestra patria, y hasta que suene la hora de la restauración estamos condenados á viajar por un terreno árido y miserable, que sólo produce plantas raquíticas y efímeras, sin fruto ni verdor. Todavía en la primera mitad del siglo XVII hemos encontrado en ese inmenso Sahara algunos frescos oasis, donde nos deteniamos con gusto para tomar un momento de reposo, calmando nuestra sed en cristalino manantial, pobre sin duda, pero que á nuestras ansias semejaba caudaloso río. Traspuesta la mitad del siglo, apenas nos es dado consolarnos á la sombra de solitaria palmera, que se sostiene como por milagro en aquel suelo, medio ahogada por los rayos que la abrasan y marchitan.

Y no es que, entrado el siglo XVII, faltaran á los artistas construcciones donde ejercitar sus talentos y desarrollar sus aptitudes; sólo en Madrid se levantaron, al decir de Fernández de los Ríos, durante los tres últimos reinados de la casa de Austria, sin contar el palacio de la

Panadería, las portadas de Santa Cruz, y San Luis, multitud de retablos, y no pocas renovaciones, ampliaciones ó modificaciones de los que ya existían, treinta y cuatro iglesias y monasterios: el Noviciado, el Caballero de Gracia, San Gil, Santa Bárbara, el Jesús, la Carbonera, San Basilio, Capuchinos del Prado, Don Juan de Alarcón, Trinitarias descalzas, Mostenses, Encarnación, Sacramento, Capuchinas, Calatravas, San Plácido, Maravillas, Rosario, Afligidos, la Pasión, San José, Capuchinos de la Paciencia, Portaceli, Agonizantes, Monserrat, San Cayetano, el Salvador, Comendadoras de Santiago, Baronesas, San Felipe Neri, Góngora, San Fernando, San Pascual y Santa Teresa. Y lo que sucedía en Madrid, ocurría en Sevilla, en Salamanca y en cien otras poblaciones. Es que la inspiración estaba agotada ó no bebía sino en enturbiados y corrompidos manantiales; es que las ideas estaban trastornadas y se había perdido la noción de la belleza, y se desconocía la esencia y fin de los elementos artísticos, y comprimida y ahogada la independencia de la razón por la intransigencia religiosa y política, se desbordaba el espíritu en delirantes concepciones, saciando en el terreno de las artes su sed de libertad, con el quebrantamiento de las líneas, la superposición de los órdenes, la extravagancia de las combinaciones y todo linaje de licencias.

Pueden seguirse paso á paso los progresos del mal gusto en las artes, como se siguen los de nuestro decaimiento político. Primero es Juan Martínez, que en Santa Clara, San Lorenzo y San Pedro de Sevilla, empieza á adornar con ángelotes, tarjetas y festones los retablos y las fachadas; luego el Marqués Crescenci que, en el panteón del Escorial, cuaja de follajes sus perfiles; más tarde el hermano Juan Bautista, que no respeta las proporciones ni la severidad clásica, y disminuyendo el diámetro de las columnas, y adornando con hojas de acanto los

capiteles dóricos de San Isidro el Real, da ejemplo temible de insubordinación contra la autoridad del clasicismo; después, en fin, Donoso, con su palacio madrileño de la Panadería; Recuesta, con su iglesia de clérigos menores en Sevilla; Herrera Barnuevo, con sus infinitos retablos; Del Olmo, con su capilla escurialense de la Santa Forma; Figueroa, con su iglesia conventual de San Pablo en Sevilla; Dardero, con la de Uclés; Arroyo, con la casa conquense de Moneda; y sobre todos Rivera, Thomé y los Churrigueras, que con sus portadas, cuarteles, iglesias, sillerías y fuentes, su intrincado transparente de la catedral de Toledo, y sus fachadas y retablos sin cuento, rompieron de frente con todas las reglas, y sin más ley que su capricho, hinchan, estiran, cortan, retuercen y superponen las columnas, quebrantan y entortijan los cornisamentos, encaraman los capiteles unos sobre otros, alternan columnas panzudas y salomónicas, con otras chupadas, estípites, cariátides y balaustres; prodigan por todas partes frontones, arquillos, nichos, tarjetas y angelotes; agobian columnas y entre-paños, cornisamentos y frisos con menudos adornos, hojarascas, racimos, conchas, lazos, pellejos, flores, diablillos, sartas de corales y otras baratijas, mezcladas en inverosímiles colgadizos, y donde quiera, en fin, hacen ostentosa gala de su licenciosa imaginación, alardeando de extravagante originalidad.

¿Cuál había de ser la suerte de la escultura en medio de tal desbarajuste de principios? Tan sólo algún discípulo de Montañés y de Cano logra salvarse de aquel espantoso naufragio, que se lleva de bolina el buen gusto echándolo al cabo á pique. Todo está trastornado y revuelto; sobre las ruinas de la sociedad española, despedazada por incesantes y sangrientas guerras, exhausta tras tantas calamidades, extraviada en un sendero de perdición, sólo se levanta la tétrica figura de la monar-

quía absoluta, apoyada en los hombros del Santo Oficio. ¡He ahí el fruto lógico y necesario de la política de Felipe II! ¡He ahí su tremenda responsabilidad! Resignémonos, pues, á los decretos del implacable destino, y apresurémonos á recorrer el camino que aún nos falta, siquiera surque nuestra frente la arruga del desaliento; sea el ansia de mejores días nuestro acicate, y no nos detengamos sino el tiempo preciso para tomar respiro; y si, llegados á los umbrales del siglo XVIII, no divisamos todavía luz alguna que nos haga entrever favorable mudanza, no desesperemos, sin embargo, y confiemos en la Providencia.

Con el Borromini, el Bernini y el Algardi, se había entronizado en Italia el mal gusto, y al mediar el siglo XVII se hallaban en todo su apogeo la afectación, el amaneramiento y las sutilezas escultóricas, semejantes á las sutilezas de nuestros dramas. Nuestras relaciones con la Península italiana iban cada vez más en aumento. Italia, como en el siglo XVI, seguía siendo la árbitra del buen gusto y la maestra de las artes. Como si en España no hubiera bastantes escuelas del mal gusto en la literatura, en las instituciones y en las costumbres, todavía iban á Italia nuestros artistas á empaparse en el estilo de nuevos apóstoles, ó bien venían profesores transalpinos á educar nuestro gusto y á dejarnos sus obras por modelo. Ya espontáneamente, ya llamados por los monarcas ó los grandes, gran número de artistas italianos llegaban contínuamente á la Península, seguros siempre de ser solicitados; y con sus obras, su nombre y su influencia, impulsaban la decadencia, contribuyendo en no escasa parte á nuestra ruina artística.

Entre los muchos que en el siglo XVII se encuentran, merecen especial mención *D. Juan Bautista Crescenci*, hecho Marqués de la Torre por Felipe IV, á causa de lo contento que le dejó en la traza y ejecución del panteón

regio del Escorial, bien lejano de la clásica severidad del templo y del monasterio (para cuyo adorno trajo de Italia al escultor *Francisco Generino* y á los broncistas, grabadores, cinceladores y fundidores *Juliano Spagna*, *Juan Bautista Barinzi*, *Pedro Galto*, *Francisco Francucci* y *Clemente Censore*, porque «no había en España quien supiese hacer los adornos en bronce),» y autor de varias otras obras importantes de dudoso buen gusto; *Rutilio Gaxi*, caballero florentino al servicio de Felipe IV, para quien hizo, en cera de colores, varios retratos muy parecidos, modelos para varias fuentes de la corte, y un airoso caballo, á cuyo efecto eligió el mejor de los cordobeses y modeló separadamente su cabeza y demás partes; *Juan Antonio Ceroni*, milanés, autor de los ángeles de bronce, con candelabros en las manos, del panteón escurialense, y del bajo-relieve del *Martirio de San Esteban*, en la fachada del convento de dominicos de Salamanca; el portugués *Pereira*, de quien se dice que estudió en Italia, autor de la estatua en piedra de *San Felipe*, para el convento de San Felipe el Real de Madrid; de la de *San Bruno*, para la puerta de la hospedería de la cartuja del Paular, en la calle de Alcalá, de la que se cuenta que Felipe IV, por verla, mandaba ir despacio á su cochero cuando pasaba su coche por delante; del modelo de la estatua de *San Juan de Dios*, para la portada de su convento en Madrid, hecho á tientas cuando se quedó ciego; y, en fin, de varias otras obras para Madrid, Toledo, la cartuja de Miraflores y Alcalá de Henares; el italiano *José Micael*, que ya nos es conocido por haber trabajado en la sillería de coro de la catedral de Málaga, y autor del celebrado *Jesús á la columna*, de la misma iglesia, tenido por milagroso, que causó la muerte á su autor, dominado por la idea de que «el escultor ó pintor que merece hacer alguna imagen milagrosa, muere con brevedad,» que le llevó, sin duda de aprensión, al sepul-

cro; *Juan Bautista Moreli*, romano y discípulo del famoso Algardi, á quien quiso imitar sin lograrlo del todo, como no fuese exagerar *su manera*, que llegó á introducirse en el ánimo de Velázquez y del Rey, mediante unos *niños* de relieve y otras figurillas, siendo acogido en Palacio con favor, y ejecutando un *Apolo*, una *Musa* y otras varias obras en Madrid y Valencia; *Fray Nicolás Busi* traído, por D. Juan de Austria, de Italia, escultor de Cámara, caballero del hábito de Santiago y padre mercenario después de Segorbe, autor de un *Ecce-Homo* y una Dolorosa para este último convento, del famoso *Cristo de la Misericordia* y de otras varias obras en Murcia, Granada y Valencia; *Pedro de Martino Vese*, escultor de la catedral de Toledo; y, por último, el genovés *Julio Capuz*, cuyas obras andan confundidas con las de sus tres hijos Leonardo Julio, Raimundo y Francisco.

Los tres hijos de Julio Capuz pueden considerarse como españoles, pues el primero nació en Onteniente y los dos segundos en Valencia, partido ya el siglo XVII. Todos siguieron la escuela de su padre, más afectos á labrar su fortuna que su reputación. Las obras del primero, *Leonardó Julio Capuz* (1660-1731), fuera de una estatua de *San Bernardo*, para el pueblo de Carlet, y otra de *Jesús Nazareno*, para la V. O. T. de San Francisco de Onteniente, se encuentran todas en Valencia. Se mencionan como suyas, aunque algunas sean de su padre, con quien siempre trabajó en común, un *Cristo difunto*, para la catedral; las estatuas de *Santo Domingo*, *Santa María Magdalena* y *Santa María Egipciaca*, para Santo Domingo; las del *Precursor*, *San Juan Evangelista*, *San Vicente Mártir*, *San Vicente Ferrer* y *San Lorenzo*, para la fachada de San Juan del Mercado; las de *San Bartolomé*, *San Miguel*, *Santiago* y *San José*, para la parroquial de San Bartolomé; *Nuestra Señora del Carmen*, *San José*, *Santa Teresa* y *Santa María de Pazzis*, para la portada

de la iglesia del Carmen calzado; la *Virgen*, cuatro *Doctores* y los relieves con los retratos del intendente D. Rodrigo Caballero y su esposa, para la ermita de la Soledad; las tres columnas con los retratos del Rey Felipe V, la Reina Doña María de Saboya y el príncipe D. Luis (de este último sólo el modelo, pues lo demás lo hizo su discípulo Vergara), para el paseo de la Alameda; las estatuas de *San Bernardo Mártir* y sus hermanas *María* y *Gracia*, para el puente de la Trinidad; un *Crucifijo*, con *Santo Tomás de Villanueva* á sus pies, para el pretil del río; y un *Cristo difunto*, con dos niños, para San Juan del Hospital.

El segundo hijo de Julio Capuz, el *P. Fray Francisco Capuz* (1665-1727), religioso dominico de Valencia, se dedicó á obras menudas, miniaturas y filigranas imperceptibles, figuritas de marfil y relieves microscópicos del tamaño de un hueso de cereza, que causaban la admiración de sus reverendos cofrades, siendo tenidos por prodigios (y verdaderamente lo serían, aunque no de belleza, ni sobre todo de buen gusto) fuera del convento.

Por último, el tercer hijo del escultor genovés, *Raimundo Capuz* (1675-1743), llegó á adquirir floreciente crédito y fué en su género el más aprovechado de los tres hermanos; celébrase su gallarda figura, su exquisito porte, su amable trato, su agradable conversación, y su finura y perspicacia de espíritu, cualidades todas que fueron gran parte á decidirle se estableciese en Madrid, lugar más á propósito que Valencia, para lucirlas y labrar su porvenir; se cuenta á este propósito que, conocedor de las flaquezas de su tiempo (de que todavía nos quedan no escasas reliquias), hizo empaquetar cuidadosamente sus figuras y trabajos, y fingiendo haberlas traído de Italia, pronto se deshizo de ellas al precio que quiso; habiéndole salido bien su estratagema, y recibido con aplauso entre los cortesanos, buscó el medio de llamar

la atención, y lo consiguió labrando figuritas con cabezas y manos de marfil y vestidos de colores, representando á los pobres más conocidos de Madrid, hasta el punto de que, llegando algunas á manos del Príncipe de Asturias, entró en deseo de hacer otras iguales, siendo nombrado Raimundo con este motivo su maestro, y más tarde escultor del Rey. Fuera de estas menudencias, copió las puertas de los Leones, para un crucero de en frente en la catedral primada, y ejecutó en Valencia las estatuas de los *Apóstoles*, para la parroquial de San Andrés; la de *San Judas*, para el convento de la Corona, y otras varias para la iglesia conventual de Santo Domingo y para San Miguel de los Reyes.

En los Capuces se ve claramente reflejada la decadencia de la época; teniendo talento y habilidad, que no puede negárseles sin mengua de la verdad, no supieron producir nada verdaderamente digno de ellos; ó hacían cosas malas, porque no se las pagaban bien, ó porque, siendo malas, agradaban á los comitentes, ó consagraban sus facultades á cosas fútiles y livianas, muy á propósito para lograr momentáneo aplauso y reputación, pero nada adecuadas á lo que de ellos pudiera esperar el arte.

Algunos discípulos de Montañés y Cano, son los únicos que logran mantener enhiesta la bandera del buen gusto en la segunda mitad del siglo XVII. Los discípulos á que nos referimos son los Roldanes y los Moras, Pedro Roldán y José Mora especialmente, y Pedro de Mena y Medrano. Es verdad que ya se encuentran muy distantes de los grandes escultores de la anterior centuria; pero así y todo, y reconocida su innegable inferioridad, no deja de ser laudable su buen deseo, ni tan faltos se hallan de energía y de talento, que no merezcan expresivos elogios por haber sabido librarse en buena parte del contagio del mal gusto.

Pedro Roldán, discípulo de Montañés, fué el reverso

de los Capuces: todo lo que en aquéllos era cálculo y afán de lucro, era en Roldán espontaneidad y desinterés; más de una vez le sucedió haber percibido mínima suma por su trabajo, mientras otros se llevaban grandes utilidades, sin que por eso reclamase ni desmayara; más cuidadoso que los Capuces de su buen nombre, no le desalentaba tanto un aplauso envuelto en pobre cantidad, como gran cantidad envuelta en una censura. Volvía alegre á su casa después de cobrar la suma estipulada por la escultura del retablo mayor de los Vizcainos, mientras Francisco de Rivas, su contratista, recibía, sobre el precio del ajuste, 10.700 reales de mejoras, 3.300 para una joya de regalo y 8.000 por lo contentos que habían quedado los cofrades de la obra, y tornaba disgustado y cabizbajo cuando el cabildo hispalense no le quiso recibir la estatua de San Fernando.

Pedro Roldán nació en Sevilla en 1624, asistiendo á la escuela de Montañés algún tiempo, y concurriendo en 1664 á la Academia de Bellas Artes establecida en la Casa Lonja por los profesores sevillanos, con el objeto de impulsar el desarrollo artístico en España y en la localidad. Nunca salió de Andalucía, ni casi puede decirse que de Sevilla, su patria; vivía en una casa de campo algo lejana de la ciudad, sin duda para gozar más á su sabor de los encantos de la naturaleza, á que era apasionado y de que siempre fué estudioso, como sus obras lo revelan; iba y venía de la ciudad montado en un borriquillo, y acostumbraba á entretenerse en modelar por el camino con un poco de barro que siempre llevaba consigo. Fué sumamente apreciado por sus contemporáneos y falleció en Sevilla el año de 1700 á los setenta y seis de edad.

Sus obras, no siendo una estatua de la *Concepción* que hizo para los Trinitarios descalzos de Córdoba, una *Virgen* para la portada del convento de Dominicas de Ubeda y varios relieves y estatuas para la catedral de Jaén, se

hallan repartidas en varios templos de Sevilla. Las principales que se le atribuyen, algunas de las cuales han desaparecido, son las siguientes: la estatua de *San José* con el Niño en los brazos y la de *San Fernando* para la catedral; la del arcángel *San Miguel* para la parroquial de su nombre; las del paso de *La Mortaja* para Santa Marina; una *Concepción* para la Inquisición; las de cuatro *Doctores* en el interior de la iglesia, las de *San Pablo* y *Santo Domingo* sobre las puertas, y la de los *Dolores* en la capilla de su nombre, para San Pablo; las estatuas de *La Oración del Huerto*, excepto el *Angel*, para Montesión; las del *Descendimiento de la Cruz* para el Carmen Calzado; la escultura del retablo mayor de la capilla de los Vizcainos, para San Francisco; la del retablo mayor, para el Hospital de la Caridad; la estatua en piedra de *San Felipe Neri*, para la puerta de la iglesia de su nombre; un *Crucifijo* de tamaño natural, para el Hospital del Espíritu-Santo, y la escultura del Sagrario de la Cartuja.

Pedro Roldán se distingue por el estudio del natural y la expresión que da á sus figuras; no se preserva, sin embargo, de toda afectación, y sus estatuas resultan demasiado movidas y algo teatrales. Nos complacemos en transcribir á este sitio las breves líneas que Passavant le consagra, con las que no podemos menos de estar conformes: «Otro buen discípulo de Montañés fué Pedro Roldán; »fué el último de los buenos escultores tallistas de aque»lla escuela, grandioso todavía en la composición y lleno »de vida en los asuntos, pero con frecuencia exagerado »en las actitudes é inclinado al amaneramiento. Una de »sus principales obras se encuentra en la iglesia de la »Caridad de Sevilla y representa el *Entierro de Jesucris»to* con figuras mayores que el natural, en las que se »marcan el naturalismo peculiar de los españoles en lo »fuertemente conmovidas que aparecen; pero todavía en»tró más en esta senda que el mismo escultor, el pintor

»Juán Valdés Leal, que dió color á las figuras y las esto»fó, lo que especialmente se nota en la encarnación del »cuerpo de Jesús.»

La hija de Pedro Roldán, *Luisa Roldán*, fué digna discípula de su padre. Nació en la ciudad de Sevilla en 1656, y habiendo contraído matrimonio con D. Luis de los Arcos, se trasladó á Madrid llamada por D. Cristobal Ontañón, ayuda de Cámara de Carlos II; el Rey la nombró su escultora de Cámara en 1695, y llena de respeto y consideraciones murió en la corte en 1704, sumamente sentida y llorada, tanto en Madrid como en Sevilla, por cuantos tuvieron el gusto de disfrutar su trato. Cuéntase para prueba de su despejo y habilidad, que volviendo un día mohíno y desazonado su padre, porque no le habían querido recibir los capitulares de la catedral de Sevilla la estatua de *San Fernando*, sabida por su hija la causa de su disgusto, hizo traer la estatua y aserrarla por las ingles y la cabeza, dejándola con esto tan airosa, que el cabildo la recibió con satisfacción, creyendo ser otra distinta.

Luisa Roldán trabajó en todo género de obras, ya sola, ya en compañía de su padre, pues en casi todos sus trabajos le ayudaba y aconsejaba, y nunca dejaba Pedro de tomarla su parecer y consultar con ella sus trazas y modelos. Pero á lo que Luisa se mostró más afecta, fué á ejecutar pequeñas figuras en barro para los *Nacimientos*, citándose con elogio sus *Vírgenes* por la modestia, sus *Niños* por la gracia y sus *Pastores* por la propiedad. Esto no obstante, Luisa probó cumplidamente su saber en obras de más empeño. Cuando se trasladó á Madrid la encargaron una estatua de *San Miguel* en tamaño natural, para la sacristía del coro del Real monasterio de San Lorenzo; y la ejecutó con tal acierto, que causó la admiración de la corte, elogiándola mucho los inteligentes y mereciendo que en su honor se compusieran romances. Otra estatua del mismo tamaño representando á *Jesús Nazareno*, que

la encargó el Rey para el convento de San Diego de Alcalá de Henares, fué sumamente solicitada cuando, por la muerte del Rey y los sucesos que la siguieron, hicieron que se olvidase, yendo por fin á dar al monasterio de Franciscas Descalzas de Sisante en la Mancha, que sin duda mostraron más empeño en adquirirla. Fuera de estas obras, se sabe que ejecutara en Sevilla un *Niño* para la iglesia de Santo Tomás; otro para la de San Agustín; el *Angel* y las medallas del paso de *La Oración del Huerto* para Montesión, y las estatuas de la *Fe*, *San Miguel, San Agustín* y *Santo Tomás*, para la parroquial de San Bernardo. Además hizo el grupo de *Magdalena sostenida por un ángel* para la casa de Expósitos de Cádiz; el grupo de *Santa Ana dando lección á la Virgen*, para Palacio; una cabeza de *San Felipe Neri* y una *Nuestra Señora del Carmen,* dando el escapulario á San Simón Stok, para los Recoletos de Madrid, y dos *Nacimientos* para la Cartuja del Paular. Luisa Roldán siguió casi en todo la escuela de su padre.

Era *Bernardo de Mora* acreditado escultor de Palma de Mallorca, á mediados del siglo XVII, cuando la fama de Alonso Cano llegó á la isla. Bernardo de Mora tenía dos hijos, cuyas aficiones artísticas se habían manifestado ostensiblemente, y no quiso privarles de las lecciones de tan celebrado maestro. Sin vacilar, pues, abandonó la ciudad que había ilustrado con sus obras, y se embarcó para Andalucía, apresurándose á marchar á Granada, donde Cano disfrutaba de aquella su codiciada prebenda que tanto había dado que hacer al cabildo granadino. Alonso no tuvo dificultad en recibir por discípulos á los Moras, y, ciertamente, no tuvo que arrepentirse, pues fueron los que más lustre dieron á su escuela y mejor partido sacaron de sus lecciones. El bondadoso padre tuvo la dicha de morir satisfecho de los progresos de sus hijos, y tranquilo por su porvenir, en la ciudad de

Granada, donde tampoco estuvo ocioso, ejecutando, entre otras cosas, una estatua de *San Miguel* para la ermita de la Torre del Aceituno.

Fueron los hijos de Bernardo, José y Diego, últimos vástagos de aquel plantel de notabilidades que tanta honra nos proporcionaran en el siglo anterior. *José Mora* nació en Mallorca, á pesar de que Palomino, que le conoció y trató en Granada, afirma que era hijo de esta ciudad, el año 1638. Comenzó á aprender los rudimentos del arte con su padre, y más tarde éste le llevó á la escuela de Cano, donde se formó. Pasó después á Madrid, y allí un apasionado de Cano, arquitecto, escultor y pintor como él, *Sebastián de Herrera Barnuevo*, le proporcionó protección y trabajo. Era Sebastián hijo y discípulo de aquel «excelentísimo escultor de S. M.,» que, al decir de Montalbán, vació en cera la cabeza del Monstruo de la naturaleza y Fénix de los ingenios; el *Monte Parnaso*, obra ejecutada, entre otras, por sus trazas, para celebrar la entrada de Doña María Ana de Austria, con retratos de bulto de los poetas españoles, le había ganado la estimación de Felipe IV, y el nombramiento de maestro mayor de las obras de Palacio; no dejaba de tener rica imaginación, pero su gusto estaba corrompido. Palomino elogia una estatua suya de *Cristo á la columna*, hasta el punto de decir que no había hecho más Miguel Angel; pero no cabe duda que Herrera Barnuevo no fué de los que menos contribuyeron á depravar el gusto, especialmente en arquitectura. Sea de ello lo que quiera, es lo cierto que gozaba de mucho favor en la corte cuando José de Mora le buscó, y que á sus recomendaciones, tanto como al propio mérito, debió el mallorquín su nombramiento de escultor de Cámara.

Por entonces ejecutó la estatua de la *Concepción*, para la capilla del lado del Evangelio de la iglesia de San Isidro el Real, que venía á sustituir al cuadro de Cano so-

bre el mismo asunto, que se mudó á la sacristía; y no probándole en Madrid la salud, se restituyó á Granada, donde murió, ya entrado el siglo xviii, en 1725, el año mismo de la muerte del famoso D. José Churriguera, que cuajó toda la Península con sus fachadas y retablos, siendo enterrado en la iglesia del Albaycín. Cuenta Palomino que tenía la manía de no dejarse ver trabajar ni aun de sus mayores amigos.

Las obras de José Mora se encuentran casi todas en Granada, no siendo la citada estatua de la *Concepción*, y algunas otras que hizo para Madrid, con ocho de santos para la catedral de Córdoba. Las que se cuentan por Palomino, Ponz y Ceán como suyas, son las siguientes, todas en la ciudad del Darro: la estatua de *San Cecilio*, en el altar de Santiago de la catedral; un *Crucifijo* de tamaño natural y la estatua de *San Miguel*, para los Clérigos menores; dos bustos de un *Ecce-Homo* y una *Dolorosa*, para los dominicos; la estatua de la *Virgen* con el *Niño* en brazos, de tamaño mayor que el natural, para los trinitarios calzados; las de *San Pedro Alcántara* y *San Pascual Bailón*, un *Ecce-Homo* y una *Dolorosa*, y la celebrada del *Señor recogiendo la túnica*, para los carmelitas calzados; las de *San Francisco* y *Santa Rosa*, para la tercera orden; la de *San Juan Nepomuceno*, para los Mínimos; un *Ecce-Homo* y una *Dolorosa*, para Santa Isabel la Real; un *Niño* sobre un trono de ángeles y serafines, para San Jerónimo; y las estatuas de la *Concepción*, *San Bruno*, *San Juan Bautista* y *San José*, para la cartuja.

Diego de Mora, hermano menor de José, á quien siguió en todos sus viajes, participando con él de las lecciones de su padre y de Alonso Cano, y de la protección de Barnuevo y el Monarca, le precedió en la muerte, pues se cree falleciera en los últimos años del siglo xvii. Se le atribuyen generalmente las estatuas de la *Concepción* y de *San Gregorio el Bético*, en el altar de Santiago de la

catedral; otra del mismo santo, para la iglesia de Clérigos menores; dos de *San Ramón*, las de *San Pedro Nolasco* y *Nuestra Señora del Triunfo*, para los mercenarios calzados, y la de *Nuestra Señora de la Paz*, un *San Francisco* y un *Ecce-Homo*, para la iglesia de San Francisco, todas en Granada.

Los Moras siguieron, como hemos dicho, la escuela de Cano; pero no lograron, ni con mucho, conservar toda la pureza de su estilo. Diego es bastante inferior á José, y ambos algo inferiores á los Roldanes; sin embargo de todo, sus esculturas son estimables, no sólo como monumentos para la historia del arte, sino por su mérito intrínseco.

Pedro de Mena y Medrano fué natural de la villa de Adra, y gozaba gran crédito por aquella tierra cuando Alonso Cano volvió á su ciudad natal á gozar de su prebenda; á oídos de Mena llevó entonces la fama el nombre del que por sólo sus méritos artísticos había logrado su nombramiento de racionero, como lo llevó á la casa de Bernardo Mora en las Baleares, y Mena también, como Mora, deseó conocer al renombrado artista; grande fué la admiración que las obras del prebendado le causaran, y mayor todavía el ansia que le entró por saber hacer otro tanto. Dando por nulos sus trabajos y conocimientos, Mena suplicó á Cano le recibiese por humilde discípulo, y Cano le aceptó desde luego; Mena alzó su casa, abandonó todos sus compromisos, se estableció en Granada y se prometió no volver á ejecutar obra alguna sin la previa aprobación de su maestro. No hay que decir si, con tales propósitos, tan firme voluntad y tan constante aplicación, el hijo de Adra aprovecharía las lecciones del escultor granadino.

Su primera obra fué una *Concepción*, de tamaño natural, para la parroquial de Alhendín; Cano la elogiaba con frecuencia, y esta fué la base de la reputación de

Mena. Su maestro, viendo los progresos que en el arte hacía y el honor que daba á su escuela, le cedió muchas veces las obras que no quería ó no podía ejecutar, y le ayudaba en ellas, dándole dibujos y modelos; así sucedió, entre otras varias, con las estatuas de la iglesia conventual de monjas del Angel de Granada, y las cuarenta que faltaban en el coro de la catedral de Málaga. Ni fué sólo en Andalucía donde se extendió la fama del discípulo de Cano, con su novelesco aprendizaje, pues, viviendo todavía su maestro, trabajó la celebrada estatua de *San Francisco* para la catedral de Toledo, y más tarde fué llamado á la corte, por D. Juan de Austria, para que labrase una *Virgen del Pilar* con *Santiago* á sus pies, que fué regalada á la Reina madre; grandes elogios se hicieron en Madrid de esta obra, y el príncipe Doria, que había sido de los primeros en celebrarla, quiso poseer un recuerdo del hábil Mena, encargándole un *Crucifijo;* el escultor de Adra se esmeró en su ejecución, y el *Crucifijo* no sólo satisfizo al ilustre comitente, sino que, llevado á Italia y presentado á los mejores artistas, fué grandemente alabado.

Las obras más importantes de Mena se encuentran, sin embargo, en Andalucía, y algunas merecieron ser celebradas en las poesías de la época; las que citan Palomino y Ceán, son las siguientes: la estatua ecuestre de *Santiago*, mayor que el natural, hecha para la catedral; las de *San José* con el *Niño*, *San Antonio de Padua*, *San Diego*, *San Pedro Alcántara*, *San Francisco*, *Santa Clara*, un *Angel Custodio* y una *Concepción*, para el convento del Angel; *San Benito*, *San Bernardo* y la *Virgen*, con hábitos monjiles, para San Bernardo; la estatua de vestir de *San Francisco de Paula*, para los mínimos; la de *San Elías*, para el Carmen calzado; la *Virgen de Belén* con el *Niño* en brazos, para las mercenarias descalzas; dos *Apóstoles*, para las capuchinas, y varias es-

tatuas, para los agustinos calzados, en Granada; un *Crucifijo*, de tamaño natural, para la iglesia de Recoletos; otro, para Nuestra Señora de Gracia; la *Virgen*, *San Juan* y la *Magdalena*, para San Isidro el Real; una *Santa María Magdalena*, para San Felipe Neri, y otra, para San Martín, en Madrid; las estatuas del retablo de la capilla de la Concepción de la catedral, y la de *San Pedro Alcántara* de San Francisco, en Córdoba; una *Dolorosa*, de medio cuerpo, para la catedral de Sevilla; la *Concepción* y *San José*, para San Nicolás de Murcia; la *Virgen* con el *Niño* en brazos y un *Crucifijo*, para los dominicos; cuatro santos jesuitas, para el colegio de la Compañía, y una *Dolorosa*, un *Ecce-Homo* y la *Virgen*, para las monjas del Císter, en Málaga.

En esta última ciudad, donde fué en busca de alivio para su quebrantada salud, murió el celebrado Mena en 1693, y en la iglesia de monjas del Cister, donde tenía dos hijas profesas, fué enterrado. Sin llegar á igualar á su maestro, logró Mena irle á los alcances; no desmereciendo demasiado sus obras de las de Cano, se le puede criticar algún defecto en la composición y cierta exageración en el movimiento de sus figuras, principalmente en los paños, defecto que rescataba con la suavidad de los semblantes y el esmero del acabado.

Descartados los Roldanes, los Moras y Mena, apenas nos queda otra cosa en el siglo XVII que forjadores de angelotes mofletudos, sentimentales vírgenes y pavorosos pasos de procesión, sin carácter, con algunos malos tallistas. Los archivos de las iglesias y las *Memorias* contemporáneas, nos han conservado no pocos de sus nombres, entre cuya balumba no deja de encontrarse algún que otro verdadero artista. Aunque sin escrúpulo pasaríamos por alto la mayor parte, citaremos, sin embargo, á *Alonso Balbás*, autor de la sencilla sillería de coro de la iglesia conventual de San Esteban en Salamanca; *Eu-*

genio Guerra, autor de la estatua de *San Juan Bueno* y *San Guillermo*, hechas por trazas de D. Sebastián de Herrera Barnuevo, para la iglesia de agustinos recoletos de la corte; los hermanos *Borja*, *Pedro* y *Manuel*, adornistas en yeso y piedra del Sagrario de la catedral de Santa María la Blanca y de la capilla de los Vizcainos del convento de San Francisco en Sevilla, hecha por dibujos de Francisco de Herrera, el Mozo, educado en Italia, y uno de los más entusiastas partidarios de la escuela borrominesca.

A éstos deben agregarse los escultores que en 1661 sostuvieron, en unión de pintores y arquitectos, en Valladolid, las preeminencias de las Bellas Artes, consiguiendo se les reconociese el privilegio de eximirse de toda contribución: *Alonso de Rojas*, *Antonio de Zaldas*, *Bartolomé Santos*, *Baltasar de Haro*, *Domingo García* y *José Ruiz;* los que asistieron y contribuyeron á los gastos de la Academia sevillana, fundada por los esfuerzos de Murillo en 1660: *Bernardo Simón de Pineda*, hábil adornista; *Gonzalo de Rivas*, *Diego de Trujillo*, *Pedro Martínez*, *Luis Muñoz*, *Felipe Santamarina*, *Francisco de Villamarín*, *Andrés Caucino*, expulsado por un desafío con Marcos y vuelto á admitir después, *Pedro de Cristo Osorio Melgarejo*, *Francisco Pérez de Coca*, *Ignacio Rodríguez*, *Francisco* y *Juan Antonio Ruiz Gijón*, *José Antonio Vázquez*, su discípulo, *Cristóbal* y *Luis Nieto*, *José Tazón*, *José Merino*, *Juan Teodoro Rodríguez*, *Martín Rojas* y *Gaspar de Rivas*, autor del retablo de Nuestra Señora del Rosario en la conventual sevillana de Santa Paula, con sus dos hijos, el acreditado *Francisco*, autor del retablo de la Merced calzada de Sevilla y otros, y *Gonzalo*, más conocido como pintor; *Manuel Delgado*, discípulo de Pereira y autor de la estatua en piedra de San Juan de Dios, para la portada del convento madrileño de Antón Martín; *Francisco de la Dehesa*, que ejecutó en madera, en 1673, los relieves

del *Cardenal Cisneros* y *Santo Tomás de Villanueva*, en hábito de colegiales, en el tercer cuerpo del primer claustro del colegio complutense de San Ildefonso; y el carmelita catalán *Fr. Jaime Ribot*, autor de un *San Lorenzo* y un *San Alberto*, para su convento de Tarragona, de un *San Esteban* para Valls, y de otras estatuas para Reus.

Pueden también mencionarse *Jerónimo Gómez*, que ejecutó en 1677 las estatuas y adorno del tabernáculo de la capilla mayor de la catedral malagueña, que no pudo hacer Pedro de Mena; los gemelos canónigos, pintores y escultores, *Miguel* y *Jerónimo García*, que siguieron la escuela de Cano, labrando uno y pintando y estofando otro varias estimadas imágenes de pequeño tamaño, en Granada; los maestros catalanes *Rovira* y *Grau*, que trabajaron el retablo y entierros de la capilla de la Concepción, en la catedral de Tarragona; *Francisco Franco*, autor de una *Virgen de la Asunción*, para la colegiata de Daroca; *Lázaro Tramulles*, acreditado en Cataluña y Francia, que ejecutó las esculturas de tres retablos, para la cartuja de Scala-Dei y el adorno de su Sagrario; el famoso caballero zaragozano *D. Juan Revenga*, que estudió la escultura en Italia, y á su vuelta á España se estableció en Madrid, desdeñándose de tratar con los artistas y trabajando figuritas de cera y otras menudencias, por diversión y sin llevar dinero, hasta que por fin dió en el Hospital general donde, en 1684, murió sin haber ejecutado más obra de alguna importancia, que una estatua, en piedra, de *Nuestra Señora*, para la portada de la iglesia conventual de monjas de los Angeles, la cual labró, picado de honor, porque decían, que si no hacía cosas de más empeño que sus figurillas, era porque no sabía; *Manuel Gutiérrez*, á quien se hace discípulo de Pereira, autor de las estatuas de *San Pablo* y *San Mateo*, para la parroquial de San Pedro; de cuatro *ángeles*, para los PP. del Salvador; de *San Juan Bautista* y *San Elías*, para el

Carmen calzado; del paso de la *Huída á Egipto*, para los trinitarios descalzos en Madrid, y además de la estatua en mármol del Santo obispo de Hipona, en la iglesia de su nombre, en Toledo; *Enrique Cardón*, escultor de las obras de Palacio, en tiempo de Carlos II; el sacerdote *Molina*, á quien se atribuye, según *Ponz*, la estatua de San Fernando, para la catedral de Córdoba, en la capilla en que se dice se leía el Alcorán; Mosén *Pedro Bas*, de Valencia, donde trabajó una *Magdalena*, para la iglesia conventual de San Gregorio; la escultura del retablo de San Pedro, en la catedral; la de otros retablos en San Juan del Mercado; un *Santo Cristo*, para San Agustín; *Santa Mónica* y *Jesús Nazareno*, para los agustinos recoletos, y un *Calvario*, para la iglesia de monjas de Santa Catalina de Sena; *Roque Solano*, defensor en Madrid, como lo fué en Valladolid Juárez, de los privilegios y exenciones de los artistas; *Miguel de Zayas*, discípulo del insigne Mena; el catalán *Roig*, «tan acertado en la escultura, como desatinado en la arquitectura,» según dice Ceán, autor de un modelo para la *Nuestra Señora de la Asunción*, que trabajó en plata *Juan Matons*, y de los retablos mayores de las iglesias de Villanueva de Prades y Alforja; *Bartolomé de Elgoibar*, autor en 1696 de la reja que cierra la capilla de Santiago en la catedral de Burgos; y *Miguel de Agüero*, que trabajó con *Fernando de Mazas*, por encargo del obispo D. Fr. Sebastián de Arévalo y Torres, en 1699, las estatuas de *San Agustín*, *San Francisco* y *San Sebastián*, para la portada principal del hospital de San Agustín, en Burgo de Osma.

Pueden también citarse *Virgilio Fanelli*, autor del trono de la *Virgen del Sagrario*, y de los escudos en bronce que hay á los dos lados del retablo principal de la iglesia conventual de las Capuchinas, en Toledo, trazado por el maestro *Bartolomé Zumbigo;* el vallisoletano *Pedro Alonso de los Ríos*, discípulo de su padre Francisco, y maes-

tro de D. Juan de Villanueva, residente en Madrid, donde hizo el *Crucifijo de la buena muerte*, para San Francisco; las estatuas de *San Benito*, *Santo Domingo de Silos*, *Santa Gertrudis* y la *Virgen de la Valvanera*, para San Martín; *San Juan de Sahagún*, para San Felipe el Real; *Nuestra Señora de la Leche* y *San Francisco de Sales*, para San Felipe Neri; *San Pablo* y *San Juan Evangelista*, para San Pedro; *San Juan Evangelista*, para San Andrés; la escultura de la capilla de los Remedios de San Ginés; *San Andrés Avelino*, y las tres estatuas de piedra de la fachada de San Cayetano; la *Concepción*, para la iglesia de Santa Cruz, y *San Bruno*, para la cartuja del Paular; *Gaetano Patalano*, autor del retablo colateral del lado de la epístola de la catedral vieja de Cádiz, cuya escultura representa la coronación de la Virgen, y *Alejandro Saavedra*, autor del retablo mayor de la misma iglesia; *Pedro Freyle de Guevara*, que esculpió las estatuas en jaspe de apóstoles del tabernáculo de la capilla mayor de la catedral de Córdoba, trazado, como el retablo mayor, por el *P. Alonso Matías*; el aragonés *Gregorio de Mesa*, que estudió en Tolosa de Francia, y logró los elogios de Claudio Coello con sus estatuas de *San Miguel*, *San Juan Bautista* y *San Bruno*, hechas respectivamente para la iglesia de San Miguel, la catedral del Pilar y la cartuja de Aula-Dei, en Zaragoza; el madrileño *Miguel de Rubiales*, autor del *Descendimiento*, *Santa Elena* y la *Virgen de la Soledad*, para el colegio de Santo Tomás, el Carmen calzado y la Merced, en Madrid; el justamente celebrado catalán *Miguel Sala*, discípulo de Francisco de Santa Cruz, que estuvo cinco años estudiando los modelos de éste sin salir de casa, rapado el pelo para obligarse más, porque su maestro, visto su desaprovechamiento, le había reprendido ásperamente, volviéndole á recibir cuando ya se había enmendado, autor en Barcelona de la estatua de *San Cayetano* para su iglesia; de las del

retablo mayor de los mínimos; de la *Virgen con su Hijo muerto*, para Santa María del Mar, y de la *Santa Mónica*, para los agustinos descalzos; y en Cardona del retablo mayor de la iglesia parroquial; el zaragozano *Jerónimo Secano*, que después de haber adquirido algún crédito con la pintura en Madrid y Zaragoza, se dedicó, á los cincuenta años, á la escultura, atribuyéndosele las estatuas de la capilla de San Lorenzo, de la catedral zaragozana del Pilar, y algunas otras; y, en fin, el madrileño *Eugenio Gutiérrez de Torices*, que murió de edad avanzada, en 1709, y se entretenía, en los ratos desocupados, en trabajar en cera de colores figuritas, frutas y flores, muy buscadas por los apasionados, y de las que dijeron los italianos Colone y Mitelli que eran un *miràcolo della natura*, por lo perfectamente imitadas que de la naturaleza estaban.

Al juzgar las creaciones de los Churrigueras y Donosos, hoy que estamos ya algo distantes de los tiempos en que tanta aceptación lograran, aunque desgraciadamente todavía se sientan sus efectos, debemos alejar del ánimo todo apasionamiento y parcialidad, no para suavizar nuestra crítica, ni para disculpar errores indisculpables, sino para no excedernos en nuestras censuras. Ni deben tampoco mirarse los retablos y fábricas riberescas por el prisma de la escuela greco-romana, porque eso sería una injusticia; deben considerarse en sí, dentro de la época en que se produjeron, y entonces seguramente que se les encontrarán muchos y graves yerros, pero no se les imputarán aquéllos de que no son responsables, y acaso se les encuentre alguna buena prenda que rescate parte de sus defectos. Milizia, nada afecto á las composiciones de Borromini, se expresaba así, juzgando al apóstol del mal gusto: «Fué uno de los primeros hombres de su siglo, »por la elevación de su ingenio, y uno de los últimos, »por el uso ridículo que de él hizo. Le sucedió en arqui»tectura, lo que á Séneca en el estilo literario, y á Mari-

»ni en la poesía. Cuando en un principio se limitaba sólo »á copiar, conseguía grandemente su objeto; mas luego »que se propuso ser original, impelido por su amor des- »ordenado á la gloria, y en el empeño de superar al Ber- »nini, produjo sólo herejías artísticas, por decirlo así. »Aspirando á singularizarse y sobresalir por la novedad, »no comprendió la esencia de la arquitectura. Se descu- »bre, sin embargo, aun en sus mayores delirios, cierto »no sé qué de grande, de armonioso, de sobresaliente, »que revela, desde luego, su talento sublime. Si con el »genio que le distinguía, hubiera penetrado en el fondo »de la arquitectura, para corregir los abusos no cono- »cidos de tantos hombres insignes, á quienes el hábito »obcecaba; si se hubiera dedicado á investigar las verda- »deras proporciones, todavía ignoradas, acomodándolas »á los diversos caracteres de los edificios; y si, finalmen- »te, hubiera perfeccionado los miembros de los órdenes »susceptibles de mejora, entonces podría lisonjearse de »haber producido novedad provechosa á la posteridad, y »no sólo superara al Bernini, sino también á todos sus »antecesores.»

Algo de lo que acabamos de copiar podría decirse igualmente de Donoso, autor de la magnífica escalera del gabinete de Historia natural, y sobre todo, del vilipendiado D. José Churriguera, de quien ya se ha dicho más de una vez, que fué el menos churriguerista de los *Churrigueras*. Por no hablar de otras obras, ahí está la Plaza Mayor de Salamanca, de la que dijo Ponz, que «es la mejor plaza »que había visto en sus dilatados viajes;» Caimo, que «es »la más notable de España;» Cenobio, que «excede en »belleza al claustro grande del Escorial, y al Patio de Ri- »petta en Roma;» y Passavant, últimamente, que «es la »más hermosa de España.»

Ni hay que olvidar que si los afiliados á la escuela churrigueresca «no pudieron menos de proceder—como dice

»Caveda—con sujeción á las tendencias de su época, to»davía es preciso concederles originalidad y travesura, »una rara inventiva, una variedad inagotable, una ma»nera caprichosa, pero sorprendente, de enlazar la orna»mentación y acomodarla á las formas más peregrinas; »una singular armonía que, escapando al análisis, llama »la atención por sus mismos delirios; cierta sutileza, final»mente, que el buen gusto rechaza, y que, sin embargo, »detiene y distrae al espectador. Sus fantasías ofendían »al recto sentido, y de hecho, le contrariaban frecuente»mente; pero eran producidas por una imaginación fe»cunda y lozana; caracterizaban una época, descubrían »su gusto literario, y revelaban casi siempre un talento »no vulgar.»

LA ESCULTURA ESPAÑOLA

DURANTE EL SIGLO XVIII.

CAPÍTULO III.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA HASTA LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

---

§ 1.º—Preliminares.

El testamento de Carlos II.—Guerra de sucesión.—Reinado de Felipe V.—Disposiciones, fundaciones y reformas.—Fernando VI y su sistema de paz.—Carlos III.—Florecimiento nacional.—La influencia francesa.—El arte en Francia.—Lucha entre el churriguerismo y el pseudo-clasicismo francés.—Sus fases.—Predominio del churriguerismo.—Los palacios reales de Felipe V.—La Real Academia de San Fernando y el pseudo-clasicismo.—Fundaciones.—Juicio del pseudo-clasicismo.—Las aficiones mitológicas de la corte de Luis XIV.—Limitación del movimiento pseudo-clásico en España.—La escultura durante este periodo.

El testamento de Carlos II, nombrando heredero de sus Estados al nieto de Luis XIV, entronizó en España una nueva dinastía; la disposición testamentaria del Hechizado fué recibida con general regocijo por los pueblos, siendo exigua la minoría de los descontentos. La administración austriaca era ya harto conocida y había gravitado con horrible peso, durante todo el siglo XVII, sobre el pueblo español, para que éste no ansiase mudar de dueño; tres amargos desengaños sufridos en las personas de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, le hacían desconfiar del porvenir si seguía confiado el poder á aquella familia.

Un cambio de dinastía, trayendo nuevos elementos é ideas, abría, por el contrario, la puerta á ilimitadas esperanzas; cierta especie de instinto anunciaba al pueblo español que sus destinos cambiarían, confiado á otra familia el trono, y las enseñanzas de la historia mostraban, á los que las conocían, que no era infundado aquel instinto. De todas maneras, y aun celebrando el nombramiento realizado, no se podía menos de comprender que sólo la fuerza de las armas podía darle validez y autoridad: se preveían las consecuencias de la muerte de Carlos II, sin sucesor directo é inmediato, y los pueblos se aprestaban á inevitable lucha. No se hizo esperar la tan sangrienta como laboriosa solución de aquella terrible crisis: la mina estaba cargada, con las pretensiones del archiduque Carlos y el escandaloso convenio de la Haya, y Luis XIV la puso fuego, aceptando el trono español para su nieto, invadiendo los Paises-Bajos y reconociendo como monarca de Inglaterra al hijo del destronado Jacobo; toda Europa ardió en aquella general conflagración, y ni las posesiones europeas de América, Asia y Oceanía se libraron de representar sangriento papel en aquel sangriento drama. Varia fué la suerte de las armas, y veleidosa como nunca mostróse la fortuna, ya pareciendo inclinarse al lado de los imperiales, con la sublevación de Cataluña, las batallas de Hostack, Ramiliers, Zaragoza, Malplaquet y Mons, la conquista de Gibraltar, las dos Sicilias y las Baleares; ya al lado de Felipe V, en Spira, Friedling, Luzara, Cassano, Almansa, Gudiña, Brihuega, Villaviciosa y Denai, hasta que la muerte del emperador Leopoldo, llamando al trono de Alemania al Pretendiente, y haciendo temer á Europa el excesivo engrandecimiento de la casa de Austria, y la proclamación de Ana Stuardo en Inglaterra, que dió por resultado la caída del belicoso Witt y del duque Marlborough, condujeron á todas las potencias y estados de Europa á buscar en Utrecht,

por las vías pacíficas, lo que aún no habían resuelto decididamente las armas tras doce años de continuo batallar.

Pero ni aun con haber suscrito el tratado de Utrecht, resignándose á la irreparable pérdida de Gibraltar, que aún enciende de vergüenza nuestros rostros, ofreciéndonos el afrentoso espectáculo de un pedazo de nuestro suelo en manos extranjeras, logró España recoger el fruto de sus sacrificios por la causa de los Borbones, ni saborear las delicias de la paz, con tanto anhelo deseada, y que tan necesaria la era para reparar sus desmayadas fuerzas: las sublevaciones de Cataluña y las guerras con la Cuádruple alianza, suscitadas por el temerario empeño del presuntuoso Alberoni, sucesor en la real privanza de la astuta Princesa de los Ursinos, gastaron todavía, durante otros seis años, los esfuerzos del reino, y sólo á la muerte de Felipe, en 1746, dejaron los ejércitos españoles de prodigar generosamente su sangre en las campañas de Africa y América, Alemania é Italia. Cuando no la conveniencia política, la temeraria ambición; cuando no el compromiso de familia, el deseo de venganza: nunca faltaron causas que hiciesen necesaria la guerra.

Sin embargo de aquel estado permanente de lucha, que apenas si tiene breve tregua en el efímero reinado de Luis I, que divide en dos épocas el interrumpido de su padre, no dejaron de empezarse á sentir los anhelados efectos del cambio de dinastía, y las ciudades y campos del reino, la industria y el comercio, las ciencias y las artes, comienzan á respirar con algún desahogo, penetrando por el camino de beneficiosas reformas, que las comunican nueva y vigorosa vida. El establecimiento de escuelas de ingenieros, artillería y pilotaje; el impulso dado á los trabajos de los astilleros; las franquicias otorgadas á los extranjeros que viniesen á trabajar y á establecer sus fábricas en España; la orden de que las tropas nacionales, sólo vistiesen paños nacionales; la fundación

de la fábrica de tapices, cristales y telas finas; la de paños de Guadalajara; la prohibición de importar géneros manufacturados; la supresión de las aduanas interiores, del impuesto de *cientos* y *alcabala* y de *millones*, y de los servicios de *milicias* y *moneda forera;* la regularización de las comunicaciones con América; la sujeción á pago de tributo de los cuantiosos bienes de las iglesias; la prohibición de gozar dobles sueldos; el desestanco del aguardiente; la creación de las academias Española, de la Lengua, y de Medicina y Cirugía, de la Biblioteca Nacional y del Real Seminario de Nobles, y otra multitud de análogas medidas y reformas en todos los ramos de la pública administración, echaron los cimientos de la prosperidad á que la nación española se elevó en los reinados de Fernando VI y Carlos III, haciendo que se perdonasen á Felipe V sus continuadas guerras, y que se recordara siempre con elogio el nombre del primer Borbón.

El sistema constante de paz seguido por Fernando VI, hizo que todos los elementos de prosperidad acumulados por su padre fructificasen sin obstáculo. La creación de la Real Academia de San Fernando, que inaugura nueva era en la historia de las artes españolas; el establecimiento de los pósitos, montes de piedad y arcas de misericordia, que levantaron el crédito agrícola é industrial; la fundación de las Academias sevillana y barcelonesa, de Buenas letras; las grandes obras públicas emprendidas; las rebajas hechas en los impuestos, y otra porción de medidas, igualmente valiosas y fecundas, adoptadas y añadidas á las de su padre, recomiendan el desgraciadamente corto reinado del hijo de Felipe V, á la gratitud de los españoles.

Pero de más grato recuerdo, si cabe, que el breve de Fernando VI, es el reinado de su hermano Carlos III. La hacienda, las artes, la enseñanza, la legislación, la agricultura, el comercio, la industria, todo fué igualmente

atendido, todo impulsado en su desarrollo con eficacia suma por el último vástago del primer Borbón. Es verdad que, abandonando el prudente sistema de su antecesor, se empeñó en guerras enconadas, llevado de su sed de venganza por la humillación que Inglaterra le causara, cuando, rigiendo el Estado de Nápoles, le obligara á firmar su tratado de neutralidad; pero rescató con tantas y tan sabias disposiciones esta falta, que no puede menos de perdonársele en gracia á sus muchos méritos. La creación de la escuela práctica de Aranjuez, la de la Casa de china del Retiro, del Banco español de San Carlos, de la Sociedad Económica matritense y de las Sociedades de amigos del país; las obras de embellecimiento de la corte; la expulsión de los jesuitas, y la secularización de la enseñanza; la abolición de la tasa de granos; la fundación del Jardín Botánico, del Observatorio astronómico, y cien y cien otras fundaciones, reformas y disposiciones igualmente beneficiosas, acreditan el reinado de Carlos III como uno de los más grandes de la monarquía española. Desgraciadamente, cuando la nación comenzaba, tras estos tres reinados, á levantarse de su postración con vigor increible, Carlos III bajó al sepulcro en 1788, nublándose á su desaparición de tal suerte el cielo patrio, que no era difícil presagiar nuevos días de luto y desolación con sólo mirar en dirección de los Pirineos y contemplar el apocado é irresoluto carácter de Carlos IV. Al despedirse para siempre el siglo xviii, dejaba sentado en el trono de España una sombra de rey, juguete de una mujer y un favorito sin talento, en frente de los gravísimos problemas que la revolución francesa acababa de plantear en Europa.

Con el advenimiento de Felipe V á España, entronizóse en la Península la influencia francesa, haciéndose sentir en las costumbres, en las instituciones, en la lengua, en la legislación, en las ciencias y en las artes. No podía su-

ceder de otro modo tratándose de un pueblo que acababa de pasar por tres reinados incoloros, que le habían despojado de carácter propio, en frente de otro pueblo que estaba fascinando á la Europa con el esplendor de su corte, de su literatura y de sus armas. Era un pueblo aletargado y decrépito, en frente de otro pueblo floreciente y rejuvenecido; ¿qué había de extraño en que el primero escuchase dócil y sumisamente las enseñanzas del segundo? Ni hacía entonces Francia otra cosa que devolvernos el favor que nos debía; nuestro *Cid* había servido á Corneille para crear sus tragedias, y nuestra *Verdad sospechosa* á Molière para producir su teatro cómico. ¿Por qué no habían ahora de dar lecciones á nuestros Moratines los poetas franceses? Todo, pues, en el siglo XVIII fué francés ó imitó lo francés: cambióse el orden español de sucesión á la corona, consagrado en las venerandas *Partidas* de Alfonso el Sabio, por el orden francés de la Ley Sálica; nuestra corte vistió los trajes franceses de la corte de Luis XIV; nuestro lenguaje se llenó de galicismos y modismos franceses; creóse la Academia de la lengua á imitación de la francesa; fundáronse nuestros primeros periódicos, imitando los franceses; nuestros mercados de libros se llenaron de obras francesas; sabios, hacendistas, artistas é industriales franceses, vinieron á España á enseñarnos su ciencia, á ordenar nuestra hacienda, á regenerar nuestras artes y á crear ó marcar nuevos rumbos á nuestra industria. Estaba España tan exhausta, tan empobrecida, tan falta de propio espíritu, tan aletargada, tan acostumbrada á la sumisión en aquella larguísima cadena de desdichas que se llama siglo XVII, que, como blanda cera, se prestaba á toda suerte de modificaciones. Afortunadamente, los hados estaban cansados de perseguirla y de hacerla expiar su orgullo y su ambición, y al verla tan humilde, compadeciéronse de ella y la enviaron los tres primeros reyes de la dinastía francesa, que

la levantaron de su postración con sus muchas y excelentes disposiciones y buenos acuerdos, infundiéndola nueva y vigorosa sangre, que regenerase la suya empobrecida y ética. A suma altura hubiera logrado elevarse, más sólidamente cimentado su esplendor, si abandonada después á Carlos IV y Fernando VII, no hubiera tropezado en su camino con la colosal figura de Napoleón Bonaparte.

Y no es que el arte estuviera en Francia cuando Felipe V dejó los salones de Versailles, limpio del contagio del mal gusto que había invadido á toda Europa en el siglo XVII; había gran distancia, sin duda, de las tragedias de Racine á los *tours d'esprit* de las *Preciosas* del hotel de Rambouillet; pero también había enorme distancia entre los personajes de Racine y los héroes de las tragedias griegas que pretendían imitar: estaban los artistas franceses más próximos que los españoles al clasicismo, pero no por esto puede decirse que sus Perrault y sus Puget fuesen unos Vitrubios ni unos Fidias, como sus Boileau no eran unos Horacios. Se estudiaba mucho el antiguo, se alardeaba de aticismo en las construcciones y en la literatura; pero he ahí precisamente el defecto del arte francés en el siglo de Luis XIV, y mucho más todavía durante la Regencia: carecía de espontaneidad y de brío, adolecía de amaneramiento, se resentía de aquella afectación cortesana de los salones de Versailles; exageraba su mitológica erudición hasta el punto de repartir los atributos de las divinidades greco-romanas entre los personajes de la corte. Con todos sus defectos, sin embargo, había tal distancia desde los escultores que poblaban de mitológicas deidades los jardines de Luis XIV, á los tallistas que cuajaban nuestras iglesias de riberescos retablos, que nada tiene de extraño el pobre concepto que Felipe V se formara de las artes españolas de su tiempo, teniendo mucho de laudable su deseo de restaurarlas, alle-

gando al efecto todo género de recursos. Fernando VI y Carlos III le secundaron en tan nobles propósitos, y sólo de esa suerte, á costa de no pocos esfuerzos y constancia, se logró depurar el gusto, inaugurándose para las artes todas nueva era de restauración y prosperidad. Como en el siglo XVI entre el goticismo y el neo-clasicismo; como en el XVII entre los sucesores de Becerra y los secuaces de Algardi y de Bernini, también en el siglo XVIII se entabla reñida lucha entre los sectarios de Churriguera y los partidarios de Dumandre y Olivieri. En este siglo, como en los anteriores, deben distinguirse dos épocas en esta lucha: omnipotente en la primera el churriguerismo, acepta desde luego la batalla, perdiendo poco á poco terreno, hasta declararse en vergonzosa fuga; victorioso en la segunda el pseudo-clasicismo, se desarrolla con potente brío. No otra cosa había ya anteriormente sucedido entre el arte gótico y el greco-romano, y entre éste y el churriguerismo; nuevas ideas, nuevas costumbres, nuevos gustos, invadían paulatinamente los no disputados dominios de otros gustos, otras costumbres y otras ideas, concluyendo por señorearse de ellos, para ser á su vez expulsados, cuando nuevas exigencias de la social cultura determinen su desaparición.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, lo hemos dicho ya, el churriguerismo impera como dueño absoluto en todas las fábricas y construcciones: al dar cuenta la *Gaceta*, en 1725, de la muerte del apóstol de la escuela, el famoso Churriguera, no vacilaba en llamarle el *Miguel Angel* de España; compréndese, por esta sola calificación, las raices que el mal gusto había echado. No sólo las más modernas construcciones, sino los más venerables monumentos del arte gótico, fueron contaminados en mayor ó menor escala por aquella especie de artística epidemia: la catedral de Toledo tuvo el famoso transparente de Narciso Tomé; la de Burgos su capilla de Santa Tecla;

las de León y Sevilla, Tarragona y Salamanca, Avila y Barcelona, todos los templos, en fin, sus retablos ó sus capillas, sus coros ó sus fachadas, proyectados por alguno de los muchos secuaces del Borromini. Multitud de hermosos retablos, producto del siglo de oro de las artes españolas, fueron destrozados para poner en su lugar las creaciones de los Recuestas, Acostas y Tomés; hay provincias enteras que sólo tienen retablos churriguerescos por este motivo. ¿Qué tiene de extraño que los Ponz y los Ceán Bermúdez, al contemplar con más ó menos, aunque no del todo, purificado criterio, aquella universal depravación, se mostrasen indignados hasta el exceso, no encontrando palabras para calificar aquellas creaciones sino en el más ínfimo lenguaje, llamando á sus autores gerigoncistas, chafallones y badulaques? Exageradamente duras son, en verdad, estas expresiones; pero aun censurándolas severamente, no podemos menos de disculparlas, puestos en el terreno de sus autores, como expresión espontánea de su indignación, engendrada por el amor desinteresado al arte.

En todo el apogeo de su fuerza se hallaba el borrominismo español, cuando Felipe V tuvo la felicísima idea de encargar á Juvara el trazado del diseño para el Real palacio que en Madrid se proyectaba levantar; aunque desgraciadamente no pudo aceptarse en toda su integridad el pensamiento de Juvara, y su muerte, ocurrida en 1736, impidió dirigiese los trabajos, teniendo que hacerlo su sucesor Sachetti, no por eso la fecha del 7 de Abril de 1738, en que se colocó la primera piedra del Palacio, debe dejar de ser mirada como la que inaugura la restauración de las artes en España, declarando con toda solemnidad la guerra á la escuela borrominesca. Las obras del regio Alcázar fueron, en efecto, la escuela donde una nueva generación comenzó á formarse, bebiendo en más puras fuentes sus principios; distinguidos profesores ex-

tranjeros fueron llamados para presidir y dar impulso á los trabajos, y en sus consejos y en su ejemplo aprendieron los artistas españoles á modificar su gusto; de allí puede decirse que irradiaron después, como de un centro para toda la Península, las luces de aquel nuevo Renacimiento; el palacio de San Ildefonso, el de Riofrío y el de Aranjuez, pueden considerarse como otros tantos focos secundarios que contribuían, con el Palacio de Madrid, á disipar las tinieblas del mal gusto; Juvara, Sachetti, Marchand y Raveglio, Bousseau, Dumandre, Pitué y Olivieri, Ovasse, René, Vanlóo y Vanvitelli, fueron los encargados de encauzar el nuevo movimiento contra el omnipotente churriguerismo, echando la semilla del buen gusto; ayudóles, siguiendo la tradición herreriana, el mesurado y prudente Fr. Juan Ascondo con sus iglesias de San Román de Hornija y Villar de Frades, la casa de la Granja de Fuentes, la vallisoletana del Vizconde de Viloria, y las galerías del claustro principal del monasterio de San Benito, en la misma ciudad; y de esta suerte quedó empeñada la lucha en toda la línea, pudiéndose desde luego profetizar la derrota de los Churrigueras.

El advenimiento de Fernando VI al trono, inaugura el segundo periodo artístico del siglo XVII; la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es un paso decisivo en el camino de la restauración, y puede mirarse como el golpe de gracia para la escuela churrigueresca; desde entonces la balanza se inclina resueltamente al lado del buen gusto, y llega la hora del casi exclusivo predominio de este segundo Renacimiento, todavía bastante lejano de la sencillez y majestad greco-romana, pero que se va acercando más cada día á los modelos que se propone seguir é imitar. En el reinado del rey Pacífico y de su hermano Carlos III, se cosecha el fruto de las semillas lanzadas en el reinado anterior; Don Felipe Rubio, D. Salvador Gascó, D. Antonio Gilabert y

D. Juan Bautista Mínguez, ponen sus talentos al servicio de la noble causa; el insigne D. Ventura Rodríguez, tan atinado como fecundo en sus creaciones, apronta su contingente al ejército restaurador, y le enriquece con la iglesia de San Marcos, la fachada de los Premostratenses, la de las monjas de la Encarnación, la de la capilla de la Orden tercera, la mayor de San Isidro el Real, el convento de San Gil, la reedificación de los PP. del Salvador, el palacio del Duque de Liria, parte de la casa del marqués de Astorga y las graciosas fuentes del paseo del Prado en Madrid, con la capilla elíptica de la Virgen en la catedral del Pilar de Zaragoza, el retablo mayor de San Julián en Cuenca, la magnífica fachada corintia de la catedral de Santiago, la capilla del Sagrario de la de Jaén, el vestíbulo y fachada corintia de la de Pamplona, la iglesia de benedictinos de Santo Domingo de Silos, la de agustinos misioneros de Valladolid, la fachada de la parroquial de San Sebastián de Azpeitia, las medias naranjas de San Antolín de Cartagena y de la iglesia de Niñas pobres de Santa Victoria de Córdoba, el templo de San Felipe Neri de Málaga, las capillas de San Pedro Alcántara en el convento de San Francisco de Arenas y exágona del Hospicio de Oviedo, el de Olet y los diseños para las Casas Consistoriales de la Coruña, Betanzos y Burgos. Aquello fué una irrupción que hizo huir á la desbandada á los secuaces de los Churrigueras; y sin embargo, los talentos de D. Ventura Rodríguez se vieron postergados á las exiguas dotes artísticas de Marquet en la Casa de Correos, y de Fr. Francisco de las Cabezas en San Francisco el Grande.

Aún faltaba no poco camino que recorrer y no escasos esfuerzos que realizar; Sabatini llegó en auxilio de Rodríguez: las puertas de Alcalá y San Vicente, el panteón de Fernando VI en las Salesas, la Aduana y otros edificios en Madrid, el convento de San Pascual en Aranjuez, el

de las Comendadoras de Santiago en Granada, el de monjas de Santa Ana en Valladolid, el cuartel de guardias walonas de Leganés, el Santuario de Nuestra Señora de Lavanza y la capilla de Palafox en la catedral de Osma, fueron las fábricas más importantes con que impulsó, aunque con menos tacto que Rodríguez, la obra de la restauración artística. D. José Hermosilla con el Hospital general de Madrid y el bellísimo colegio mayor de San Bartolomé, en Salamanca; D. Francisco Cayón, con la catedral de Cádiz; D. Pedro Ignacio Lizandi, D. Carlos Lemeaur y D. Julián Sánchez Bort, con la catedral de Lugo; D. Domingo Antonio de Monteaguado, con la iglesia circular de Monteaguado; D. José Díaz Gamones, con el cuartel de guardias de Corps y la fábrica de cristales del Real sitio de San Ildefonso; D. Pedro Cermeño, con la nueva catedral de Lérida; D. Francisco Sánchez, con la capilla del Cristo de San Ginés; D. Manuel Machuca y Vargas, con las iglesias de Bermeo, Membrilla, Ajalvar, Mieres y Rivadeo; Fr. Francisco de las Cabezas, con el convento é iglesia de San Francisco el Grande; D. Bartolomé Rivelles y Dalmau, con la capilla de Nuestra Señora del Pópulo de Cuart, el camarín del Cristo del Grao y el claustro y portería del convento de Santo Domingo, en Valencia; D. Juan Pedro Arnal, con la imprenta Real; D. José Prats, con la capilla de Santa Tecla, en la catedral de Tarragona, y la casa é iglesia de guardias marinas de la isla de León; D. Agustín Sanz, con las parroquiales de Urrea, Binaces, Epila y Fraga, la de Santa Cruz de Zaragoza y la colegiata de Sariñena; D. Juan de Gayarvinaga, con la torre, fachada y sacristía de la catedral de Osma, la torre y una de las portadas de la de Ciudad-Rodrigo, el seminario conciliar y el monasterio de Premostratenses mirobrigense; el conde Roncali, con la Aduana de Barcelona; D. Juan Soler y Fonseca, con la Lonja de la misma y la casa de D. Francisco March;

D. Blas Beltrán Rodríguez, con la capilla de los arquitectos en la parroquial madrileña de San Sebastián; Don Ramón Durán, con la iglesia y el palacio del Consejo de las órdenes en Magacela, y las renovaciones del convento de Sancti-Spiritus y colegio de Alcántara en Salamanca; D. Manuel Martín Rodríguez, con el Conservatorio de Artes, la Casa de la Real Academia Española, el convento de San Gil y la platería Martínez en Madrid, y el proyecto de tabernáculo para la catedral de Salamanca, cuyo modelo de madera, primorosísimamente cincelado, constituye uno de los más valiosos adornos del Museo provincial salmantino; y sobre todos, el insigne D. Pablo Villanueva con el teatro del Príncipe, la entrada al Jardín Botánico, el elegante Observatorio astronómico y el magnífico y gracioso Museo del Prado, acorralaron en sus últimas trincheras la abatida escuela churrigueresca, hasta lograr expulsarla por completo de los dominios del arte.

Pero ya lo hemos dicho: aquella escuela artística, nacida en la corte de Luis XIV, y desarrollada en España al calor de la contradicción, si logró alguna vez elevarse á grandes concepciones, cayó por lo común, arrastrada por el espíritu de sistema, en defectos análogos, aunque opuestos, á los que tan acremente censuraba. Si en las fábricas churriguerescas era todo libertad, rayana en delirante licencia, en las levantadas por los Rodríguez era todo afectada sumisión á la clásica autoridad, rayana en menguada esclavitud. Es verdad que los Hermosillas, Rodríguez y Villanuevas produjeron obras como el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, el vestíbulo y fachada de la catedral de Pamplona y el Museo del Prado; pero desgraciadamente era cortísimo el número de las que podían ponerse al lado de éstas, innegablemente defectuosas ellas mismas, aunque no tanto como para merecer tan sólo, como el Museo del Prado, el nombre de «fas-

»tuoso y pesado edificio con profusión de columnas sin »objeto, al que se ha creido poder dar riqueza por medio »de malas estatuas; pero que en resumen no es más que »una inmortal confusión académica de piedra,» según Passavant le llama. El temor á los resabios churriguerescos contenía de tal suerte la propia inspiración, que las más veces la ahogaba en los moldes de convencionales invenciones; huyendo de la pompa se caía en la adustez; huyendo de la originalidad se incurría en el plagio; huyendo de una afectación se caía en otra, y de esta suerte se sustituía la clásica erudición á la afectada ignorancia, la imitación á la independencia, las invariables reglas y módulos de Vitrubio y Vignola, al capricho fantástico, la trivialidad á la extravagancia, el servilismo al libertinaje.

Era la transmisión del delirio por la erudición clásica, introducida por las aficiones mitológicas de la corte francesa, delirio que arrastraba á Luis XIV y Luis XV á hacerse representar en sus palacios como Joves y Apolos, á la reina María Leczinska como Juno, y á la Duquesa de Borgoña á hacerse esculpir como Diana *(la déesse aux belles jambes)*, que producía el *Telémaco* de Fénélon, el *Teatro* de Racine y las sátiras y arte poético de Boileau; que poblaba de dioses y ninfas los jardines y palacios de Versailles; que popularizaba los grandes nombres de las repúblicas de Atenas y de Roma; delirio que, deteniéndose primero en la esfera de la literatura y de las Bellas Artes, invade después todos los terrenos, contribuyendo en no escasa parte á la producción de la revolución francesa, en que todos los ciudadanos quieren cambiar sus prosáicos y vulgares nombres de Pedro, Juan y José, por los sonoros y expresivos de Armodio y Aristógiton, Arístides y Temístocles, Bruto y Casio, en que se escuchan en los clubs á cada paso alusiones á la historia de Grecia y Roma, entusiastamente aplaudidas por los ciudadanos

asistentes; en que se pretende volver á usar los trajes griegos y romanos; en que se aspira, en una palabra, á resucitar en la edad moderna, las instituciones, usos y legislación de la ciudad de Pericles, y en cada familia se oculta un Leónidas y un Epaminondas, y en cada pecho se alberga un corazón heróico, y en cada frente un gran pensamiento; delirio que así conduce á los asesinatos de la Consergería y de Nantes, como á los triunfos de la línea del Mosa; así á los discursos de los Montañeses, salpicados de sangre, como á las hermosas notas de la Marsellesa, produciendo doquiera caracteres como los de los inmortales girondinos, Danton, el mismo Marat, y los tenaces vendeanos, que sólo en la antigüedad tienen sus equivalentes.

No llegó sin duda en España á revestir aquel movimiento las colosales proporciones que en Francia tomara; nuestro carácter y nuestras instituciones lo impedían, sobre que todo movimiento pierde su fuerza conforme se aleja del punto de partida. De ahí esa falta de espontaneidad y de verdadera grandeza clásica en las concepciones artísticas; de ahí el amaneramiento de las composiciones. No podía producir otro resultado aquella falta de identificación con el verdadero espíritu clásico; se recibían las formas sin penetrar en la esencia; se adoptaban los miembros arquitectónicos, adornos y colocación, y se temblaba apartarse del modelo conocido por no incurrir en algún extravío. Se parecían los monumentos greco-romanos del siglo XVIII á esas poesías de que tan ufanos se muestran sus autores, porque nadie es capaz de encontrarles una falta; tienen, en efecto, todas sus sílabas completas, los acentos distribuídos conforme á las leyes rítmicas, el metro adecuado al asunto, todas las palabras irreprochablemente empleadas, y sin embargo, en nadie producen sensación y pasan completamente desapercibidas, porque les falta precisamente la sustancia;

tienen, sí, cuando aparecen en época de excesiva licencia, gran mérito relativo; pero apenas cesa la ficticia vida que les da la contradicción, caen en el olvido para siempre.

No hay que decir si en la lucha entablada en el siglo XVIII entre el churriguerismo y la restauración pseudo-clásica, la escultura tomaría grande é interesada parte; la hemos visto, desde la aparición del cristianismo, seguir las fluctuaciones todas del arte á que sirve de auxiliar, y así la contemplamos ahora, esforzándose también por copiar con la mayor fidelidad el antiguo, aunque sin alcanzarlo las más veces. Grandemente favorecía aquella suerte de erudito frenesí por la imitación grecoromana el desarrollo de la escultura: es, en efecto, el arte clásico por excelencia, y difícil sería calcular hasta dónde hubiera llegado su desarrollo, lejos como estaba ya de los místicos tiempos de la Edad media, que durante el siglo XVI habían encadenado su inspiración, sujetándola á la sanción religiosa, si la repercusión de la revolución francesa, la guerra de la independencia y los transcendentales problemas planteados en la Edad novísima, no hubiera interrumpido y como truncado su desenvolvimiento, arrancando bruscamente á los espíritus de las esferas del arte, y lanzándolos con impetuoso empuje en las áridas investigaciones científicas, en las graves meditaciones de las cuestiones políticas y sociales, y en el estudio, en fin, de los problemas económicos, científicos y religiosos, de urgentísima solución.

§ 2.º—Los escultores extranjeros.

Artistas extranjeros.—Centros del movimiento artístico.—Caracteres de la escultura francesa.—El estilo *mignón* y las costumbres cortesanas de París y Versailles.—Maestros franceses.—*Renato Fremin* y *Juan Thierry*.—Sus obras.—*Jacobo Bouseau*.—Sus obras.—Los hermanos *Dumandre* y *Pedro Pitué*.—Sus obras.—Los mármoles del palacio de San Ildefonso y el arte español.—Otros artistas extranjeros y sus obras.

No eran sin duda bastantes los gérmenes de corrupción que en sí llevaba nuestro arte del siglo XVII, ya en perfecto estado de madurez hacia fines de la misma centuria, para que todavía viniesen nuevos elementos en auxilio de la disolvente obra. Una verdadera avalancha de artistas extranjeros cayeron, en efecto, sobre España en los comienzos del décimooctavo siglo; venían de todas partes, de Francia, de Italia y de Alemania, unos espontáneamente y los más llamados por Felipe V. La mayor parte valían más, sin duda, que los degenerados descendientes de los Monegros y Canos; pero eso no quiere decir que no tuvieran sus defectos, porque en aquella época no era posible libertarse de ellos, como no lo era dejar de respirar; aquellos defectos eran, sin embargo, de diferente género que los que dañaban el arte español, y al juntarse con los propios de nuestra decadencia, fundiéndose y amalgamándose con ellos en ocasiones, produjeron cierta especie de antiestético eclecticismo en que se daban, caprichosamente barajados en singular combinación, los lunares que afeaban el arte francés con los que empañaban el lustre del italiano, y unos y otros con los que manchaban el español. Del seno mismo de aquella corrupción, y por sus mismos excesos producida, había de brotar la nueva restauración; la Real Academia de San Fernando había de venir á poner coto á tales extravíos,

encauzando aquel desordenado movimiento, y á sus escuelas concurrirán los llamados á regenerar el arte.

Los reales palacios de Madrid, San Ildefonso, Aranjuez y Riofrío, con su embellecimiento al estilo de los de Versailles, vinieron á ser los centros del movimiento artístico en la Península; arquitectos, pintores y escultores extranjeros dirigían sus obras, esculpían sus estatuas, pintaban sus frescos y sus cuadros. Caracterizaban entonces la escultura francesa líneas curvas y formas redondas, musculatura hinchada en el desnudo, contornos blandos y flojos, paños agitados y plegados caprichosamente con abundancia de revueltos pliegues, actitudes teatrales, cierta afectada coquetería en el conjunto de la composición, contrastes convencionales, marcado gusto por los asuntos mitológicos, facilidad de ejecución llevada hasta la licencia, todos los esenciales distintivos, en fin, del estilo *mignon* ó estilo *spritato francese*, como los italianos lo llamaban. Lejos ya de Paul Pouce, Cousin y Francheville, que habían pretendido introducir en Francia el grandioso estilo de Miguel Angel, sacrificando la gracia á la majestad; menos distantes ya de Germain Pilon, Juan Goujon y Barthelemy Prieur que, si dan más elegancia á sus creaciones dotándolas de más sentimiento, es para despojarlas de la majestuosa gravedad de las anteriores; próximos descendientes de Simón Guillain, Jacques Sarrazin, Anguier, Lerambert, Marsy, Girardon, Regnauldin, Desjardins y Coysevox que, á costa de la naturalidad, dan á sus figuras tanta pompa y teatral nobleza; Couston y Bouchardon, los Watteau y Vanlóo de la escultura, traducen en sus composiciones las costumbres voluptuosas de la fácil corte de Luis XV; se siente el calofrío del placer, la sensación de lujurioso amor en las líneas muellemente onduladas, en las actitudes llenas de abandono, en la morbidez de las carnes de esas melindrosas ninfas y musas que pueblan las glorietas de Versai-

lles; se siente la laxitud de costumbres, la afectada majestad y el valor fanfarrón de la corte en esos mármoles de divinidades y héroes mitológicos que asisten sin sosiego á las amorosas citas de las princesas de la sangre.

He ahí lo que nos trajeron de París los celebrados maestros encargados por Felipe V de la dirección y embellecimiento de sus palacios y jardines. Sobresalen entre ellos Juan Thierry y Renato Fremin, Jacobo Bouseau y Pedro Pitue, y los dos hermanos Antonio y Huberto Dumandre. Faltaríamos á un deber de gratitud y dejaríamos en nuestro trabajo imperdonable vacío, si no consagráramos nuestra atención á estos escultores en quienes se concentra por largos años la vida artística de la nación y sus más importantes manifestaciones.

D. Renato Fremin era parisién. Nació en 1673, y después de haber aprendido en su patria los primeros elementos del arte, pasó á Roma á perfeccionar su educación. Vivía acreditado en París en 1722 cuando Felipe V, deseoso de embellecer los jardines del palacio de San Ildefonso, le hizo venir á España con su paisano y amigo D. Juan Thierry. Ambos trabajaron juntos dirigiendo las obras de escultura de la Granja Fremin, excepto en el tiempo que acompañó en Portugal y Sevilla á la corte y durante el cual las dirigió Thierry, y sin haberlas concluído pidieron permiso para regresar á su patria, á donde no llegaron á volver. Corresponden á Fremin la estatua de *Apolo* y los bustos de *Felipe V* y *Luis I* con los de sus esposas, en el palacio; varios grupos de niños y esfinges, y jarrones con las estatuas de *Saturno*, *Juno*, *Neptuno* y una *ninfa*, en el primer parterre; dos grupos de niños sujetando un venado y un jabalí, en el puente de la ría; las estatuas del *África* y *Asia*, una ninfa, un pastor, un perro, un venado, un jabalí, los caballos marinos, la *Fidelidad* y la *Magnificencia*, en el *parterre* y cascada; ocho estatuas alegóricas de la *Tierra*,

el *Agua*, el *Aire* y el *Fuego*, y la *Línea*, la *Bucólica*, la *Epopeya* y la *Sátira*, alrededor del estanque de la Plazuela de la Media Luna; la estatua de *Andrómeda* encadenada á una roca, la de *Perseo* que viene á libertarla armado del escudo, la cabeza de *Medusa* y la de *Minerva* en la Fuente de Perseo; las cuatro ninfas de los nichos de las entrepilastras en el cenador de la Cascada; la estatua de *Eolo* sujetando los vientos, y la de otras fuentes menores en la Fuente de los Vientos; las de *Saturno*, *Vesta*, *Neptuno*, *Ceres*, *Marte*, la *Paz*, *Hércules* y *Minerva* y el grupo de *Apolo* y *Pandora* en la plazuela de las ocho calles; el grupo de *Latona*, *Apolo* y *Diana* con todas las demás figuras de la fuente de las Ranas; y las estatuas de *Atlante* y *Lucrecia* y ocho grandes jarrones en el segundo parterre, junto á la fuente de la Fama. Thierry por su parte, hizo las estatuas de los *Baños de Diana* en el palacio, *Pomona* y *Vertunno* del estanque de la Yerba; dos grupos de niños con atributos agrícolas más abajo de este estanque, y á la cabeza del mismo la representación del *Duero* y el *Pisuerga* en dos figuras recostadas; las estatuas de *Baco*, *Ceres*, *Marrón Cretense*, *Anfitrite*, tres *Nayades*, el *Céfiro*, el *Tajo*, el *Guadiana*, *Europa*, la *Primavera* y una *Driada* en el Parterre y Cascada frente á la fachada principal del palacio; la fuente de las tres *Ninfas* de lo alto de la Cascada, el adorno del cenador inmediato y dos grandes vasos con atributos de las *Cuatro Estaciones* en la plazuela de la Media Luna. Además de esto trabajaron juntos Fremin y Thierry la escultura de la escalera y capilla del palacio de Riofrío. Varias de estas estatuas y grupos, tales como las de la fuente de Perseo, los grupos de niños del primer parterre y otras, fueron vaciadas en plomo por haberse negado á hacerlo en bronce el fundidor Fernando Rey, traído á este propósito de Roma, que no quiso trabajar por cuenta de Fremin y Thierry. Además de las obras indicadas, ejecu-

taron los dos parisienses los modelos de otras muchas, que no pudieron llevar á cabo por haberse trasladado á París, haciéndolas Bouseau y los Dumandre, que concluyeron también algunas como la Fuente de las Ranas que Fremin y Thierry habían dejado por terminar.

Jacobo Bouseau fué discípulo del célebre Nicolás Coustou, el autor del grupo de la *Jonction de la Seine et du Marne* del jardín de las Tullerías. Nació en Chavagnes de Poitou en 1681 y cuando ya le había acreditado su *Ulyses* y el sepulcro de Mr. d'Argenson, fué llamado á la corte española por el nieto de Luis XIV, haciéndose acto continuo cargo de la dirección de los trabajos escultóricos de la Granja abandonados por Fremin y Thierry. No disfrutó mucho tiempo de su honorífico y laborioso destino, pues á los pocos años murió en Balsaín sin haber podido concluir la fuente de Diana, habiendo ejecutado por modelos de Fremin, las estatuas de mármol de *Polimnia*, *Caliope*, *Urania*, *Melpómene*, *Talía*, *Terpsícore*, *Euterpe* y *Erato*, de la travesía del Cenador á la fuente de las Ranas.

Los hermanos *Dumandre*, naturales de Tenery en la Lorena, fueron también, como Bouseau, discípulos de Coustou, el primer escultor de Luis XV, representado por él en figura de Júpiter así como su esposa en la de Juno. Eran los Dumandres de familia distinguida, y antes de aprender á manejar el escoplo sirvieron á Luis XIV de cadetes en el regimiento de Picardia. Felipe V los trajo á España siendo todavía jóvenes, y los empleó bajo la dirección de sus compatriotas, en las obras de la Granja; muerto Bouseau le reemplazó Huberto, y Antonio marchó á Madrid, donde se le nombró primer escultor de las obras del palacio nuevo; llegó á ser, según veremos, director de la Junta preparatoria para el establecimiento de la Academia y, así como su hermano, alcanzó el nombramiento de Director cuando ésta llegó á fundarse con el protecto-

rado de Fernando VI; Antonio Dumandre falleció en 1761, y su hermano Huberto veinte años después. Son de Antonio las estatuas de *Apolo* y *Dafne* en el parterre de la Fama; una Ninfa en la plazuela de las Ranas; la *Poesía Lírica* en la fuente de Andrómeda; y el caballo y un *Moro despeñado* en la fuente de la Fama, ejecutadas todas según modelos de Fremin; hizo además en Madrid el *Gedeón* de la fachada septentrional de Palacio, y varias obras en el convento y jardín de las Salesas Reales, con la fuente y estatua del *Tajo* en el parterre de Aranjuez, en cuyos jardines trabajó también algunas obras su hijo y discípulo D. Joaquín. Huberto Dumandre ejecutó por su parte, después de concluir la fuente de las Ranas de Fremin y la de los Baños de Diana de Bouseau, las estatuas de *Saturno* y *Marte* de la plazuela de las ocho calles, y dos efigies ante la fachada principal de los jardines, por modelos de Fremin: los grupos de venados, estatuas y jarrones que adornan la Plazuela de los Baños de Diana hechos en compañía de *Pitué;* el *Saturno* del parterre de Andrómeda; la *Poesía Bucólica* y una *Cazadora* en la plazuela de las Ranas, y cuatro *Faunos*, en otros tantos nichos, en la Plazuela de la Yerba; ejecutó además en compañía de Pitue y de su hermano, la escultura de la fuente de la Fama, que representa la Fama montada en el Pegaso; cuatro figuras despeñadas con arcos, escudos y saetas, y las alegorías del *Tajo*, *Duero*, *Ebro* y *Guadalquivir* en grutas sobre urnas, trabajando también en el sepulcro de Felipe V, en el que hizo Pitué la estatua en pie del lado izquierdo y los ángeles que sostienen el escudo, y ejecutando en fin la escultura del retablo para la capilla del palacio de Riofrío, trasladado posteriormente al trascoro de la catedral de Segovia.

¿No es verdad que al pasar revista á las varias producciones de los Fremin y Dumandre nos sentimos transportados á un mundo nuevo, pareciéndonos esas produc-

ciones plantas exóticas en el territorio español? ¿Cómo no acudir á tierra extraña en busca de escultores que trabajasen dioses y musas, ninfas y héroes mitológicos? ¿Dónde había de encontrar Felipe V en la Península artistas que supiesen adornar sus jardines y palacios con voluptuosas divinidades paganicas, si los cinceles españoles sólo estaban avezados á esculpir Vírgenes, santos y crucifijos para los altares cristianos? Se siente una civilización extraña en aquellas manifestaciones artísticas, casi sin precedentes en nuestra patria; se ve la invasión del arte versallés en nuestro territorio; la lengua, acostumbrada por espacio de muchos siglos á repetir incesantemente los nombres de Jesús y María, los Apóstoles y los Profetas, los Santos y los Mártires, no acierta ahora á pronunciar los de Júpiter y Hércules, Andrómedas y Perseos, Musas, Náyades y Sátiros; los ojos, acostumbrados largo tiempo á la vista de las púdicas imágenes de las Vírgenes henchidas de mística expresión, se cierran ruborizados ante esas estatuas desnudas que pueblan los jardines paganos de San Ildefonso y Aranjuez; cuando aquellas plantas exóticas, favorecidas por las circunstancias y el medio ambiente se hayan aclimatado en nuestra patria, sólo entonces trabajarán cinceles españoles las fuentes del Prado; hasta tanto, preciso es que se confíe á manos extranjeras la ejecución de pensamientos que nada tienen de nacionales; sólo una nueva generación, educada á la vista de los simulacros de las Musas y las Ninfas, los dioses y las diosas gentílicas, podrá balbucear aquel nuevo lenguaje del arte: resignémonos, hasta que esa generación se forme, á contemplar en manos extranjeras el cetro del arte en nuestra patria, demasiado distante ya de la Edad Media para pedir grandes pensamientos á la Biblia y á los Martirologios, y harto poco educada en los estudios mitológicos para acudir á Homero y Virgilio en busca de artística inspiración.

Por lo demás, las producciones de Fremin y Thierry, Bouseau, Pitué y los Dumandre, son un reflejo exacto en todas sus partes, de las producciones de los Coustou y Falconet, Figalle, Bouchardón y Vinache; el mismo pensamiento los informa, la misma vida recorre sus marmóreos músculos, idéntico espíritu los crea y aun idéntica mano puede decirse que los esculpe. ¿No eran artistas franceses unos y otros? ¿No eran Bouseau y los Dumandre discípulos de Coustou? Engendros de una misma civilización, educados en la misma escuela, con idénticos principios por norma y hermanos en el cuerpo y en el espíritu, ¿cómo no habían de parecerse y confundirse, distinguiéndose por las mismas cualidades y defectos y haciéndose acreedores á idénticas alabanzas y censuras?

Ni fueron éstos los únicos extranjeros que, en la primera mitad del siglo XVIII, encontramos dirigiendo ó impulsando el movimiento artístico de nuestra patria; ni se limita tan sólo su influjo á abrir aquella senda con que los jardines y palacios reales inauguraban nueva fase del arte; también en las manifestaciones que constituyeron siempre el mayor caudal artístico en nuestro suelo, intervenían directamente los extranjeros, introduciendo en la esfera religiosa el no muy depurado gusto de sus respectivos paises, y acrecentando de esta suerte los elementos de disolución del arte patrio. Discípulos ó imitadores, ya bastante degenerados del Bernini, el Argardí ó Corradini; escultores llegados del otro lado del Rhin, donde el arte estaba, si cabe, en decadencia mayor que en España; algunos devotos del *Pompadour* y *Luis XV: Felipe Boiston*, un francés que vino á tomar parte en las obras del palacio de Madrid; *Corrado Rodulfo*, un alemán que había sido discípulo, primero de su padre, artista de escasas facultades, después de la escuela francesa, y más tarde del Bernini, y que, llegado á Madrid, contrajo amistad con el más famoso de los Capuces que le aconsejó mar-

charse á Valencia, donde, efectivamente, le encomendaron la ejecución de la fachada de la catedral, y donde permaneció hasta que el Archiduque, á su paso por Valencia, le nombró su escultor de cámara, llevándole á Barcelona, no sin que antes ejecutase en madera y cera los modelos para dos grandes fuentes, obras dignas, como la fachada, de las escuelas en que había militado; *Francisco Atolf* y *Aliprandi*, paisanos de Rodulfo, que valían menos que él, y trabajaron bajo su dirección en la fachada y en la catedral valenciana; *Jacobo Bertesi*, un italiano que en los comienzos del siglo, ejecutó en Valencia la estatua de *Nuestra Señora* de la fachada de San Juan del Mercado con las de las *Doce tribus de Israel* en el interior, el adorno del salón del huerto de Pontons y el retablo de la Concepción de la iglesia de los Jesuitas; el genovés *Antonio Ponzanelli*, autor de las estatuas en piedra de *Santo Tomás de Villanueva* y *San Luis Beltrán*, y de un *Tritón* para un puente y huerto de Valencia; y en fin, un hijo de Juan Bautista *Baratta*, discípulo del Algardi, que labró, según trazas de Jubara, los ornatos de la fachada del palacio de San Ildefonso, que mira á los jardines: he ahí los escultores que nos enviaban Italia, Francia y Alemania para regenerar nuestro arte.

§ 3.º—Los escultores españoles.

Esterilidad artística.—Afirmaciones de Ceán, Caveda, Viardot y Passavant. —Los artistas españoles y franceses.—Los templos de Madrid pintados por Ponz.—*José Risueño.*—Sus obras.—*Felipe del Corral.*—La Dolorosa de la Cruz, en Salamanca.—*Pedro Duque Cornejo.*—Apuntes biográficos y obras de Cornejo.—*Francisco Vergara*, el Mayor.—Su biografía y obras principales.—*Alejandro Carnicero.*—Sus obras.—Otros escultores y sus obras.

Poco común conformidad se encuentra entre los que, con más ó menos extensión, se han ocupado en el estudio del arte español, sobre el decadente estado de nuestra

escultura al comenzar el siglo xviii. A escuchar tan sólo el general clamor, pregonero de la muerte del arte con los últimos buenos artistas del siglo xvii, Cano, Mena, Roldán y Mora, dejaríamos amplio vacío de más de medio siglo en nuestra historia, y pasaríamos sin transición desde los sobresalientes discípulos de Montañés y Cano á los fundadores de la Real Academia de San Fernando. Ceán Bermúdez, al hablar de la muerte de Mora, dice: «Fué enterrado en la iglesia de Albaycín, y con él lo fué también la escultura.» Caveda, historiando el estado de las artes en los comienzos del siglo xviii, escribe: «Cuando subió Felipe V al trono de España, llamado por el testamento de Carlos II, el voto de los pueblos y el derecho de sucesión, ya no existían entre nosotros ni las artes ni los artistas.» Passavant, ocupándose de Pedro Roldán, dice: «Otro buen discípulo de Montañés fué Roldán; fué el último de los buenos escultores tallistas de aquella época;» y más adelante añade: «Después de estos grandes »maestros vino la escultura en España á profunda deca»dencia, y el seguir sus pasos sólo nos llevaría á resulta»dos poco halagüeños, por lo que será suficiente recordar »aquí las estatuas de piedra que bajo la dirección de Don »Domingo Ollivieri y D. Felipe de Castro, se hicieron para »las galerías del palacio real de Madrid.» En fin, Luis Viardot en las breves páginas que á la escultura española dedica dice: «Podemos decir que con Alonso se extinguió »en España el arte de la estatuaria: se olvidó hasta su »cultura; se dejó de esculpir hasta en madera aun simples »ornamentos, y pronto no se encontró ya nadie en estado »de levantar solamente un retablo de iglesia. Las dos »*grandes hermanas* habían muerto juntas. Cuando Goya »hacía en la pintura su aparición inesperada, un joven »estatuario, vuelto sin duda de Italia ó de Francia, pro»dujo asimismo súbitamente el grupo notado y notable »de Daoiz y Velarde (las dos principales víctimas del Dos

»de Mayo de 1808), que ha recogido después el *Museo del* »*Rey*. El autor de este grupo, Antonio Solá, murió antes »de la edad madura. Nadie ha recogido su cincel.»

Como se ve, la concordancia en el punto esencial de las afirmaciones, no puede ser mayor. Hay con todo bastante diferencia entre unos y otros escritores; para Viardot después de Cano, la escultura española muere, sin producir más que el grupo de *Daoiz* y *Velarde* de Solá y las figuras de Juan Ginés, que vivía en la primera mitad del siglo actual; el siglo XVIII forma inmensa laguna en la historia del arte patrio, enteramente vacía de nombres y de obras. Menos exagerado que Viardot encuentra Passavant, entre Cano y nuestra época, á Pedro Roldán, Domingo Olivieri y D. Felipe Castro, los autores de las fuentes del Prado, Antonio Solá y D. José Alvarez; la laguna del siglo XVIII se va colmando, y en ella aparecen ya y flotan algunos nombres ilustres relegados al olvido con grave mengua de su crédito por Viardot. Todavía Caveda aumenta su número con los de Michel, Vergara y Gutiérrez, y el autor del *Diccionario de Profesores ilustres*, cumpliendo concienzudamente su cometido, recoge más de un centenar de nombres, que prueban no ser tan estéril en producciones artísticas el siglo XVIII como Viardot presume y asegura.

Lo que en modo alguno puede negarse es la suma decadencia á que la escultura había venido á la muerte de Carlos II, decadencia que ya hemos puesto más de una vez de resalto, procurando encontrarla satisfactoria explicación en el estado de la época y de los espíritus. Esta decadencia gana todavía más terreno si es posible en la primera mitad, llegando á un punto verdaderamente lamentable. Causa grima en efecto pasar revista, una por una, á todas las provincias españolas, preguntando á los monumentos y á los archivos los nombres de escultores ilustres, hallando por espacio de muchos años el silencio

por respuesta; y cuando por fortuna sale un nombre del nivel ordinario de sus contemporáneos ¡á qué inmensa distancia se encuentra de aquellos grandes artistas del siglo de oro! Siglo y medio ó dos siglos tan sólo les separan en el tiempo y en la historia; pero media un abismo entre unos y otros; ni son siquiera comparables á los Menas, Roldanes y Moras. ¿Cómo serlo, si cuando las artes se deslizan desde el pináculo de su apogeo, por la pendiente de su decadencia, no pueden detenerse hasta que tocan con el fondo, y los defectos de los maestros siempre crecen en los discípulos aumentando los propios, apenas suena la hora fatal en que la ruina artística se inicia?

No pretenderemos seguramente encontrar los artistas españoles á superior altura que los franceses é italianos, ni nos haremos la ilusión de hallar entre las imágenes que adornan los altares de nuestros templos, en tesis general, obras superiores á las marmóreas divinidades de los jardines de San Ildefonso. Conocemos el estado de decadencia á que, ya en la segunda mitad del siglo XVII, habían venido las escuelas de la Península, y ciertamente que las circunstancias no eran nada á propósito, en la segunda mitad del siglo XVIII, para que se hubiera operado ningún favorable cambio. Todo lo contrario: las causas del mal gusto se multiplicaban, y el artista que no caía en el amaneramiento de Algardi, incurría en la hinchazón de los Coustou ó se contaminaba con las sutilezas de Corradini ó se dejaba seducir por los exteriores del estilo Pompadour; de tal modo le rodeaban, cerrándole por todas partes el paso del único sendero del buen gusto, las anchurosas vías de la corrupción, que si libraba de Scila, era para dar en Caribdis. ¿Qué genio, por poderoso que fuera, si aquella época tan poco fecunda era capaz de producir alguno, conseguiría librarse de tantas influencias y causas de corrupción como las que desde su misma cuna le

sitiaban, persiguiéndole incesantemente hasta hacerle prevaricar y subyugarle? Ninguno seguramente; no esperemos encontrar, por tanto, sino artífices adocenados y entre ellos, sobresaliendo por alguna cualidad estimable, algún verdadero artista, deplorablemente influído por las circunstancias que le rodean y se le imponen.

He aquí la pintoresca descripción que de los templos de Madrid, donde el mal gusto tenía su principal asiento, levantados en su mayor parte en las épocas de la decadencia ó en ellas reformados y vestidos, hacía en el siglo pasado D. Antonio Ponz: «El tocar todo lo malo será »un trabajo sin fin..... Infinitos rimeros de madera dora»da en lugar de altares..... ¡Qué gastos! ¡Qué diligencia! »¡Qué aturdimiento para llenar los templos de los objetos »más quiméricos que á entendimiento humano pudieran »ocurrir!.... Casi todas las estatuas de los templos son de »pino, pintadas ó doradas, cosa verdaderamente mezqui»na, pero generalmente practicada. ¿Cómo ha de estu»diar y desvelarse un buen escultor, trabajando en un le»ño tan fácil de pudrirse y quemarse, si no puede eterni»zar su nombre á manera de los antiguos y modernos de »Italia y otras partes que lo ejecutan en mármoles y »bronces? Si el vulgo gusta de estas figuras pintadas, es »porque no se ponen otras á la vista ni se le instruye. ¿Y »qué diremos de los bultos vestidos de paños, estameñas, »terciopelos ó brocados con encajes y bordaduras? ¿De di»ferentes imágenes de María Santísima con peinados, »cotilla y semejantes trajes? ¿Qué de tantos crucifijos con »cabellos postizos, con enaguas ó sayas cuando la Iglesia »y sus tribunales han ocurrido repetidas veces á la de»cencia y mayor propiedad, en orden á representar las »sagradas imágenes sin extravagancia? Si uno se atrevie»ra á escribir que Jesucristo estuvo así en la cruz, se le »condenaría como necio ó impío; pues ¿por qué se ha de »permitir que en dicha forma se figure? Si al santo Evan-

»gelio no se le puede contradecir con las palabras, ¿por »qué se ha de hacer con las obras? En cuanto á arquitec»tura, se puede añadir que la mayor parte de los templos »constan de miembros que nunca ha conocido aquella »noble arte, y si algunos los tienen verdaderos, pocos »son en donde no estén dislocados, truncados ó mezcla»dos con mil hojarascas y sin representar ni significar »cosa alguna..... No es posible llevar con paciencia el »ver un buen cuadro de altar con un mamarracho de ta»lla delante, que suele á veces cubrirle la mitad, y de ello »se encuentra mucho en las más de las iglesias.»

¡Cuántas frases del párrafo anterior, sino todo él entero, pudieran repetirse hoy mismo con la misma oportunidad! Desgraciadamente son éstos defectos inveterados, y mucho antes de los tiempos en que Ponz se mostraba tan indignado y muchísimos después de los en que nosotros escribiremos estas líneas, seguirán ostentándose, en flagrante contradicción con todo instinto artístico. Pero si esto es exacto, no lo es menos que sólo en ese periodo que historiamos tomaron esas aberraciones proporciones tan colosales, invadiendo con avasallador empuje, desde los templos de la corte hasta los de las últimas aldeas; ni es menos cierto que gran parte de los mismos fueron exclusivamente propios de la época, que resulta de ellos responsable sin salvedades ni atenuaciones.

Con todo eso, todavía se encuentran, entre los muchos escultores y tallistas que sucedieron á los Moras y Roldanes, algunos artistas estimables y dignos de nuestra consideración; fuéranlo siempre, como fenómeno histórico aunque ninguna buena cualidad les distinguiese, á los ojos del historiador crítico del arte, que debe apoderarse de toda manifestación artística para analizarla y ponerla en relación con las circunstancias de tiempo y de lugar en que se produce, juzgándola á la luz que estas enseñanzas le facilitan, sin dejarse arrastrar por personales aficio-

nes ni sistemáticas exigencias. Pero aun prescindiendo de ese valor relativo y considerados, no sólo bajo el punte de vista histórico, sino ante las nociones absolutas de los principios del arte, se encuentran algunos, aunque pocos, verdaderos artistas en la Península, que si no supieron ni pudieron devolver su perdido brillo á la escultura, produjeron, cuando menos, algunas notables composiciones que lejos de mirarse con apasionado desdén relegándolas al olvido, acaso sin otra razón que la de haberse producido en época de triste decadencia, que debería ser precisamente la mejor razón para estimarlas, han de ocupar merecido puesto en el cuadro histórico del arte patrio. Son los artistas á que nos referimos un discípulo de Cano, otro discípulo de Capuz y otro de Pedro Roldán: José Risueño, Francisco Vergara y Pedro Duque Cornejo, con más Alejandro Carnicero y Felipe del Corral, dos valencianos, dos andaluces y un castellano.

José Risueño nació en la ciudad de Granada, mediado ya el siglo XVII, y en ella aprendió, con el ilustre racionero de la catedral, la pintura y la escultura, teniendo la excelente costumbre de modelar primero en barro todo lo que después había de trabajar en madera y piedra; fué muy dado al estudio del natural, en el que hizo muchos progresos, y cuando D. Antonio Palomino estuvo en Granada en 1712, hizo gran aprecio de su mérito, llegando á llamarle el *dibujante de Andalucía*, cuando tuvo ocasión de apreciar sus conocimientos en la pintura de la cúpula del Sagrario de la Cartuja en que Risueño le ayudó: aun cuando Palomino fuese *indulgente*, como Caveda le llama, tanto el aprecio que hizo del mérito de Risueño llevado hasta el extremo de exigir, como parte del pago de su obra, un crucifijo pequeño hecho por el artista granadino para los monjes, en lo que éstos no consintieron, según refiere Ceán que era tradición; como la costumbre que hemos dicho tenía Risueño de modelar previamente

en barro sus composiciones, son claros indicios del positivo valer del discípulo de Cano y de los buenos cimientos de su artística educación. Sus obras conocidas de escultura se reducen al *Crucifijo* de que hemos ya hablado, la medalla de la *Encarnación* en piedra de una de las puertas de la catedral de Granada, y algunas esculturas para varias iglesias de la misma ciudad. Si la fama alcanzada por Risueño con las graciosas actitudes de sus figuras, y su estudio del natural, y profundos conocimientos en el dibujo, sancionada por el voto no despreciable de Palomino, no correspondió indudablemente á su positivo mérito, aunque se rebaje de ella lo que la pasión de sus contemporáneos le añadiera, es suficiente todavía para reservarle preferente puesto entre los escultores españoles de su época.

El valenciano *Felipe del Coral ó Corral* fué poco afortunado en su patria: trabajó en ella las estatuas de *San Francisco de Borja* y *San Luis Beltrán* para la fachada de San Juan del Mercado, y recorrió Madrid y varias ciudades de Castilla y de León, ejecutando algunas obras de más ó menos empeño. Lo que principalmente le acredita y por lo que le otorgamos en este sitio honrosa mención, es la figura de la *Dolorosa*, que trabajó en Salamanca para la capilla de la Cruz. Esta estatua es un excelente estudio de escultura cristiana, que revela las no vulgares dotes del artista valenciano: la expresión es notabilísima, sin adolecer de la exageración del género, como sucede con el notable *Cristo de San Jerónimo* de Alba de Tormes, puesto por el P. Juan Interián de Ayala como modelo de Crucifijos, y que realmente, con su cuerpo llagado y sangriento, su color lívido, sus músculos distendidos y como saltando de sus encajes, los arroyos de sangre coagulada de sus pies, su mirada inexplicable y su expresión de horrible sufrimiento, mete miedo y hace estremecer; sin producir el efecto de la *Dolorosa*; los paños

de ésta se hallan perfectamente sentidos y expresados, sin menudencias ni líneas quebradas y angulosas, ni monótonos contornos ondulados; la actitud, sin ser teatral, está perfectamente escogida para revelar el dolor de aquella Madre; el abandono de su postura es encantadoramente adecuado al pensamiento capital de la composición; todo, en fin, se halla admirablemente estudiado y ejecutado en aquella interesante figura. Si fué un momento de inspiración de Felipe del Corral, fuerza es confesar que el artista que fué digno de tenerlo es también digno de superior estima. Allí encontramos la verdadera fusión de los dos ideales, el cristiano y el clásico, prudentemente subordinado éste á aquél; hoy desgraciadamente no puede quilatarse la verdad de esta nuestra afirmación, porque la escasa ilustración de un obispo de la diócesis salmantina mutiló deplorablemente la feliz inspiración del escultor valenciano, haciendo cortar impíamente una pierna admirable, según se dice, á la doliente estatua; aquella pierna, sin embargo, pregonaba la sumisión del paganismo y el triunfo completo del ideal cristiano en el arte. La Madre del Salvador, ante la pérdida de su Hijo, cae desolada á los pies de la Cruz, lleno el corazón de pena; y al caer, con abandono tan perfectamente natural como expresivo, descubre el arranque de su pierna; allí no hay profanación, allí no hay sacrilegio; allí se revela la naturaleza anonadada ante el espíritu, y el pensamiento sólo se fija en el dolor de aquella Madre, tan perfectamente expresado en todos y cada uno de los elementos de la composición: he ahí el ideal clásico sometido, y proclamando su sumisión al ideal cristiano; la *Dolorosa*, privada de aquella pierna, oculta ahora bajo inverosímiles pliegues, no ha perdido tan sólo la belleza que aquella parte pudiera tener por sí, sino que ha perdido también su altísimo sentido, convirtiéndose en una de tantas *Dolorosas* más ó menos bien ejecutadas.

D. Pedro Duque Cornejo fué, como los grandes artistas del siglo XVI, pintor, escultor y arquitecto; pero aquí empieza y concluye su semejanza con los Berruguetes y Becerras. Nació en la ciudad de Sevilla, la que más había resistido la invasión del Renacimiento, y fué uno de los más afiliados al churriguerismo y de los que primero y más principalmente lo difundieron por Andalucía. En la escultura fué discípulo de Pedro Roldán, y exageró no poco los defectos de éste. Lograba ya tal crédito en 1706 que, cuando se construyó el «retablazo,» como lo llama Ceán, del Sagrario de la catedral hispalense y los órganos que están sobre el coro por *Luis de Vilches*, tan censurado del autor del *Diccionario* por estas obras, se puso por condición previa en la contrata que Duque Cornejo había de ejecutar las estatuas, angelotes y medallas, como en efecto lo hizo. Posteriormente hizo la escultura del Sagrario de la cartuja del Paular y doce estatuas de santos para los altares y nichos de su capilla, encarnándolas y estofándolas él mismo, y, vuelto á Sevilla, le nombró la Reina, cuando estuvo en aquella ciudad, su escultor de Cámara, después de haber trabajado varias obras en Madrid, Sevilla, Granada y Córdoba; murió en esta ciudad en 1757, honrándole el cabildo con funeral suntuoso y sepultura en la catedral con memorativa lápida. Se cuentan entre sus obras escultóricas: las estatuas en mármol del *Salvador*, *San Joaquín* y *Santa Ana;* los dos *San Juan Precursor* y *Evangelista*, las *Virtudes Teologales* y unos mancebos del retablo de Nuestra Señora de la Antigua, varios relieves de las puertas y armarios de la sacristía y antesacristía, la escultura de los dos órganos, la del retablo mayor del Sagrario y la *Virgen* con el *Niño*, un Crucifijo con la *Magdalena* y otras estatuas de mármol en los colaterales de la capilla del Sagrario, en la catedral; todas las estatuas del altar mayor, excepto la *Virgen de los Dolores*, en San Felipe Neri; *Santa Justa* y *Rufina*,

con la Giralda en medio, para la Colegiata del Salvador; la *Virgen del Rosario*, para la parroquial de San Gil; la de vestir del Beato *Francisco Caracciolo*, *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier* y otras para la Compañía; el modelo del *San Bruno* de plata y dos retablos para la cartuja de Santa María de las Cuevas, todo esto en Sevilla; trabajó además la escultura del Sagrario de la Cartuja del Paular; un apostolado para las Angustias de Granada y la sillería del coro y púlpitos de la catedral de Córdoba. Tenía Cornejo gran facilidad de ejecución y, como acabamos de ver, era bastante fecundo. Sus estatuas se resienten mucho del mal gusto de la época con sus actitudes violentas y monotonía de las líneas curvas; ejerció gran influencia por su mucho crédito, y este es uno de los principales títulos que á nuestra consideración ofrece el discípulo sevillano de Pedro Roldán.

El valenciano D. *Francisco Vergara* el Mayor, á quien no se ha de confundir con su sobrino del mismo nombre, uno de los primeros y más insignes restauradores del arte patrio, nació en 1681 y, habiendo alcanzado general estimación, murió en su ciudal natal en 1753. Ejecutó, entre otras, el retablo mayor de San Agustín, las estatuas y adorno de la capilla del Santo Sepulcro, de San Bartolomé; *Santo Domingo* y *Santa Catalina de Sena*, en la capilla del Rosario de Santo Domingo; la portada principal, desde la cornisa arriba, de la catedral, con los retratos de los *Papas* valencianos y las *Virtudes cardinales* en los intercolumnios del segundo cuerpo; un retrato en mármol de D. Luis I por modelo de Capuz para el paseo de la Alameda y tres ángeles para la portada de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, todo en Valencia; ejecutó además el retablo mayor y su escultura para la parroquial de Alcira y las estatuas en piedra, por modelo de Capuz, de *San Bernardo* y sus dos hermanas *María* y *Gracia* para el puente de la misma población;

Vergara fué primeramente discípulo de Leonardo Julio Capuz, y cuando Corrado Rodulfo y Aliprandi estuvieron en Valencia, tomó con particular empeño las lecciones del aventurero discípulo de los alemanes, franceses é italianos; con tales maestros no hay que decir si Francisco Vergara lograría salvarse del contagio del mal gusto; sus estatuas, que no están faltas de corrección ni de otras máximas olvidadas en aquella época, como dice Ceán Bermúdez, adolecen de los defectos del tiempo, siendo en ellas recomendable el particular esmero con que están trabajadas, cosa que, en un discípulo de los Capuzes, puede considerarse como no pequeño elogio: Vergara el Mayor tuvo tres hijos, todos ellos artistas, el tercero pintor y los otros dos escultores; del segundo, Ignacio, nos ocuparemos oportunamente; el primero, *Francisco*, murió á los 17 años; esta muerte segó una esperanza de la patria, y nos privó de una gloria legítima, pues era de esperar en el primogénito de los Vergaras un verdadero genio artístico.

El último de los artistas españoles que hemos distinguido en la primera estéril mitad del siglo XVIII, es *Don Alejandro Carnicero*, natural de Iscar, en la provincia de Segovia, donde nació en 1693. Después de haber aprendido en Zamora con *D. José Lara* quien, según Ceán Bermúdez, «dejó en aquella ciudad y en muchos templos de Castilla la Vieja muchas estatuas y retablos, que son de lo mejor que se hacía en aquel mal tiempo para las Bellas Artes en España,» pasó á Valladolid, fijando después su residencia en Salamanca, de donde Falcón le hace natural equivocadamente, y donde llegó á fundar una cofradía de artistas que se fijó en la parroquia de San Adrián, que, usando de los privilegios que en otras ciudades del reino gozaban las Bellas Artes, se libertaron del servicio de las armas. En Salamanca ejecutó varias obras para el famoso convento de San Esteban y para el retablo mayor

del monasterio de San Jerónimo, así como los pasos de *Los Azotes* y el *Ecce-Homo* de Semana Santa. Gozaba de gran reputación en Salamanca, cuando el ministro de Estado, D. José Carvajal, le mandó llamar á Madrid para que tomara parte en las obras del Palacio Nuevo, para el que hizo varias estatuas, y en la corte le sorprendió la muerte en 1756, dejando cuatro hijos, dos de ellos, *Don Gregorio* y *D. Isidro*, que llegó á ser Director general de la Real Academia de San Fernando, escultores acreditados. D. Alejandro Carnicero trabajó, además de las obras que hemos dicho en Salamanca y Madrid, cuarenta medallas para la sillería de coro del monasterio de Guadalupe; *Santa Cecilia* y unos ángeles para el órgano de la catedral de León; *San Miguel* para el hospital de Nava del Rey, y otras estatuas para Valladolid, Coria y Zamora. Sus trabajos, en general, no obstante haberse visto libre de la directa influencia de los apóstoles del mal gusto en su educación, adolecen de todos los defectos de la época; examínese su celebrado *Paso de los Azotes* en Salamanca, una de sus mejores obras, y á más de la afectación anatómica y del exclusivo predominio de las líneas curvas en toda la composición, no se verá en él más que la fotografía de una escena teatral desempeñada por actores de segundo orden.

Fuera de los cinco nombres apuntados, se encuentra todavía en la primera mitad del siglo XVIII, no escaso número de escultores y tallistas españoles: *Pedro de Araujo*, nombrado escultor de Cámara en 1700, por muerte de *Enrique Cardón; Agustín Perea*, discípulo de Roldán; su hijo *Miguel* y *Juan de Valencia*, discípulo de Jerónimo Gómez, autores en 1702 de la sillería del coro de la cartuja de Santa María de las Cuevas, extramuros de Sevilla, cuyas regulares estatuas corresponden al primero de los citados; *Manuel Vergara*, padre de Francisco el Mozo, el más famoso de los Vergaras Valencianos; *Ber-*

nardo Gijón, discípulo de su tío Francisco Ruiz Gijón, y autor del recomendable *Cirineo* del Paso de las Tres Caídas, la estatua de *Santa Marina*, y algunas otras en Sevilla; *Juan Federico*, autor de un busto de *San Felipe Neri*, un *San Carlos Borromeo* y otras estatuas en Murcia; *Ignacio Alonso* y *Diego Rodríguez de Luna*, que en 1715 tasaron los tableros de bronce ejecutados por Raimundo Capuz, á imitación de los famosos de Villalpando en frente de éstos; el autor de la estatua orante de *San Segundo* en el sepulcro de la ermita de su nombre en Avila; el catalán *Isidro Espinel*, autor de seis estatuas de alabastro para el presbiterio, cuatro en piedra blanca representando á los cuatro *Doctores* y el bajo-relieve de la *Cena* para el Sagrario, con el retablo mayor, excepto las estatuas, que son de *Pujol*, en la cartuja de Scala Dei; el asturiano *Antonio Borja*, discípulo acaso de Luis Fernández de la Vega, y autor de multitud de estatuas apreciables, la *Concepción*, *San Antonio*, *San Pedro Regalado* y *San Francisco* para el convento de este último nombre; *San Vicente Ferrer*, *Santo Tomás de Aquino* y *Santo Domingo* para el de esta denominación; una *Concepción* para la parroquial de San Isidro; un *Cristo á la columna* para la de San Juan, y *San Lázaro* y *San Rafael* para la Malatería en Oviedo; *San Pedro*, *San Andrés*, *Jesús Nazareno*, otro *San Pedro llorando*, *San Pedro Regalado*, *Cristo á la columna* y *Cristo coronado de espinas* para la parroquial de San Pedro en Gijón; *Santa Rosa* para San Francisco, y la *Virgen del Carmen* para la parroquial de San Nicolás, en Avilés; una *Concepción*, *San Francisco* y *San Antonio* para la parroquial de Candas; un *San Francisco* para la de Cudillero, y un *San Antonio* para la colegiata de Teberga.

A éstos pueden añadirse los asturianos *D. Juan Antonio* y *D. Pablo Ron*, discípulos probablemente en Madrid de Pedro Alonso de los Ríos y maestro después el primero

de *D. José Galván*, su yerno, y de D. Luis Salvador Carmona, que le ayudaron en sus principales obras, entre las que se cuentan: las estatuas en piedra de *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza* para el puente de Toledo; la de *San Fernando* para la fachada del Hospicio; las de *San Joaquín* y *Santa Ana* para los Recoletos; un *Ecce-Homo* para el monasterio de Montserrat; *San Nicolás* para la parroquial de su nombre; la *Virgen*, *San Joaquín* y *Santa Ana* para los Capuchinos del Prado y un Crucifijo para San Millán, todo en Madrid; con más un *San Juan Bautista* para la catedral de Badajoz; los tres pasos de Semana Santa de *La Cena*, la *Prisión en el Huerto* y el *Descendimiento de la Cruz*, para la parroquial de Santa María de San Sebastián y otras varias: siendo de su hermano Pablo, que le sobrevivió, la sillería de coro de la Merced calzada de Madrid con ángeles vestidos de frailes, cantando y tocando en los respaldos; unos bajo-relieves de *San Pedro Nolasco* y *San Ramón* sobre las puertas laterales y la estatua de la *Virgen* en la primera silla, obras todas en que se refleja la decadencia de la época, aunque alguna de ellas no deje de ser relativamente estimable; el guipuzcoano *Felipe Arismendi*, que murió miserablemente en su patria lleno de deudas por su genio extravagante, y celebrado por el exagerado naturalismo de los gestos de los sayones para los pasos de Semana Santa que trabajó, para cuya ejecución se cuenta que convidaba á beber á los suizos de la guarnición, y cuando estaban beodos sacaba las mascarillas de sus rostros; autor de la estatua de *San Pedro Apóstol* de pontifical, *San José* y los pasos de la *Oración del Huerto*, la *Caída de Jesús* después de azotado y el *Despojo de las vestiduras*, para la parroquial de Santa María; la medalla de las *Animas del Purgatorio*, para la de San Vicente, y las estatuas de *San Luis*, rey de Francia, y *Santa Rosa* para San Francisco, en San Sebastián; con más las de *San Juan Bautista*, *San Pedro*, *San Pablo* y

San Miguel del retablo mayor, y el *San Juan Bautista* de la sacristía para la parroquial de Pasajes; un *Jesús Nazareno* para la de Plasencia, un *San Ignacio de Loyola* y una medalla de las *Ánimas* para la de Tolosa, y las estatuas de la *Concepción* y *Santa Bárbara* para la parroquial de Santiago en Bilbao.

A la misma época corresponden el andaluz *Pablo González Velázquez*, natural de Andújar y acreditado profesor en Madrid, nombrado escultor de Cámara por Don Luis I, cargo de que se excusó por su edad, y autor de la estatua de *San Judas Tadeo* para San Juan de Dios, la de *San Luis* obispo para la portada del templo de su nombre, el bajo-relieve sobre la puerta principal de Santa Cruz, parte de la escultura del retablo mayor para San Felipe el Real, las estatuas de *San Joaquín* y *Santa Ana* para los irlandeses, las del retablo mayor de las Calatravas, la escultura de la custodia principal de San Sebastián, todo en Madrid, y la estatua de *San Antonio* en los Alpages; *Antonio Quirós*, discípulo de *Bernardo Simón de Pineda*, autor de varias estatuas medianas en Sevilla y su arzobispado; *D. José de Cárdenas*, discípulo de Roldán, á quien quiso imitar en las figuras pequeñas de barro, haciéndolas regulares para Nacimientos, y más conocido que por ellas por su singular manía de llevar siempre consigo su ejecutoria para hacer ver á todo el mundo que era caballero, lo que no le impidió morir harto pobre, como murió su hermano en capricho, D. Juan Rebenga; *Marcelino Roldán*, sobrino de Pedro Roldán, pero no su discípulo, por haber muerto su tío cuando sólo tenía cuatro años, muy ingenioso y diestro en figurar ruinas de templos y palacios con corcho, y autor de varios ángeles mancebos sosteniendo lámparas para varios templos de Sevilla, y de tres relieves sobre la puerta del Perdón de la catedral «que no merecen estar al lado de los de su tío;» *Miguel Parelló*, mallorquín, que ejecutó dos án-

geles en piedra para la portada del convento de Padres Servitas de Barcelona, las estatuas para la capilla de San Antonio del convento de San Francisco en Berga, las del retablo mayor de la parroquial de la Bisbal y otras repartidas en varios templos de Cataluña, todas de estilo franco; Fray *Salvador Illa*, catalán, autor de las columnas y adornos del retablo mayor, los del Sagrario y las estatuas de Profetas con dos ángeles en piedra de la cartuja de Scala Dei en que había profesado; *Bartolomé García de Santiago*, sevillano, discípulo de Bernardo Gijón, y maestro de *Manuel García de Santiago*, su hijo, autor de un *San Hermenegildo* y otras estatuas en Sevilla; *Juan Ramírez*, discípulo acaso de Gregorio de Mesa, á cuya muerte quedó siendo el más acreditado escultor de Zaragoza, autor de un tabernáculo para el trascoro de la Seu, calificado por Ceán de extravagante en la arquitectura; de las estatuas de la *Concepción*, *San Jerónimo* y *San Miguel* para el convento de San Francisco; de la de *San Pedro Arbués* para su altar de la Seu, y otras muchas, y fundador en Zaragoza de una academia de dibujo y modelación que tenía su asiento en su casa, establecida con el objeto de estimular la aplicación de sus hijos *José* y *Manuel*, escultores, y Juan, pintor; *Manuel Virués*, que aprendió á dibujar y modelar con su padre *D. José*, é hizo, entre otras, las estatuas de *Santiago Apóstol* para San Felipe el Real, *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Rosa de Lima* para las monjas de Santa Catalina, y *San Nicolás de Bari* para los Trinitarios descalzos, todo en Madrid; *Nicolás Fumo*, autor de las estatuas de *Santa Teresa*, *San Nicolás de Bari* y *San Antonio de Padua* para el Sagrario de la Cartuja del Paular, *Cristo á la columna* para los Capuchinos de Segovia, *Jesús con la cruz á cuestas* para San Ginés, y *Santo Tomás de Villanueva* dando limosna á los pobres, para San Felipe el Real, en Madrid; *Nicolás Carisana*, autor del bajo-relieve, las dos esta-

tuas, las armas reales y la cruz sostenida por ángeles de la fachada de la parroquial de San Justo y Pastor, en Madrid, y director que fué por nombramiento de Felipe V de la Junta preparatoria que precedió á la Real Academia de San Fernando; el valenciano *Juan Bautista Balaguer*, discípulo de Francisco Esteve, que ejecutó en su patria algunas estatuas de mérito, como la *Resurrección del Señor* para la cofradía de albañiles, trabajada en competencia con el célebre Francisco de Vergara el Menor; un *Ecce-Homo* para el convento del Pilar, cuatro estatuas para el retablo mayor del monasterio de San Miguel de los Reyes y las de los colaterales, un *Santo Cristo* para las monjas de Jerusalén y toda la escultura de la capilla de San Francisco de Borja, con más el retablo mayor de la parroquial de Simat y la *Virgen de los Remedios* para la villa de Albaida.

En igual tiempo florecieron *José Montesdoca*, sevillano y discípulo de Pedro Roldán, quien «con su aplicación—como dice Ceán,—hizo muchos progresos y mayores en la virtud con su oración y penitencia, de donde sacaba tierna expresión para sus estatuas,» autor del muy notable paso de la *Virgen de los Dolores* con su *Hijo* en brazos, acompañada de *San Juan* y la *Magdalena*, para la capilla de los Servitas; otra *Dolorosa* quemada en 1794, para la villa de Aracena; *Santa Ana* dando lección á la *Virgen* para la colegiata sevillana del Salvador, y una *Virgen sentada* para la primera silla de la Merced calzada, de la misma ciudad; el celebérrimo *Narciso Thomé*, famoso por su intrincado transparente de la catedral de Toledo, «octava maravilla, cantada en octavas rithmas» que fué por el predicador Fr. Francisco Galán, y por su retablo mayor de la catedral de León, obras todas en que le ayudó su pariente *Simón Thomé Gavilán*, primer maestro que tuvo D. Manuel Alvarez; *Juan Bautista Borja*, discípulo de Leonardo Capúz, que ejecutó la escultura de

la portada de la colegiata, el retablo y adornos de la capilla del Sagrario de San Nicolás, la Virgen para la puerta principal, y el santo titular para la del costado de la misma iglesia en Alicante, con más los bajo-relieves de la sillería de coro de la catedral de Orihuela y la estatua de *San Francisco de Sales* para San Felipe Neri, en Valencia; el catalán *Jacinto Moreto*, autor en Vich de una estatua de piedra para el convento de dominicos, la de *Santiago* para la fachada de una casa, tres para el retablo mayor de las Monjas de Santa Clara y unos bajo-relieves para un convento de Solsona, que son su obra maestra; el platero *Juan Antonio Domínguez*, autor de la media puerta de chapa de bronce de la portada de la Feria en la catedral toledana, cuya otra mitad hizo Antonio Zureño; *Bernabé García de los Reyes*, que trabajó en la renovación de la famosa custodia de Arfe, en la catedral de Córdoba; *Antonio Zurita* y *Manuel Serrano*, que en 1722 labraron la sillería de coro de la Colegiata de San Ildefonso; *Bernabé García Reyes*, autor en 1742 de la custodia de la catedral de Teruel; y por último, el valenciano *Tomás Conserques*, especialista, si así se puede decir, en *Jesús Nazarenos*, de los que trabajó muchos para su ciudad natal; tales son los representantes del arte escultórico en el periodo que historiamos.

ARTÍCULO II.

FUNDACIÓN É HISTORIA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

§ 1.°—Precedentes y periodo preparatorio de la fundación.

Representaciones de los artistas madrileños á Felipe III y Felipe IV.—Tentativas para la fundación de la Academia.—*D. Juan Villanueva.*—Su biografía y obras.—Esfuerzos de Villanueva para establecer una Academia. —*D. Francisco Antonio Menéndez.*—Su representación.—*D. Juan Domingo Olivieri.*—Su biografía y obras.—La escuela de dibujo de Olivieri.—Sus trabajos para la fundación de la Academia.—El Gobierno autoriza la celebración de una junta pública.—La Junta preparatoria.—Su composición.—Recursos y dificultades.—Importancia de la creación oficial de la Junta preparatoria.

Reciente estaba todavía el recuerdo de Berruguete y de Becerra, de Doncel y de Valdelvira; gloriosos restos de aquella pasmosa fecundidad artística del siglo XVI, nos quedaban todavía en un Gregorio Hernández, un Martínez Montañés y un Monegro; entraba la pintura en su periodo de mayor esplendor con la aparición del valenciano Rivera, los sevillanos Zurbarán y Velázquez, siendo un niño casi Alonso Cano y no habiendo aún nacido Murillo; podía casi fundadamente confiarse en la eterna duración de aquel estado de artística bienandanza, como confiaban los Lermas y Olivares en la perpetuidad de su poder y del esplendor de la monarquía española, y sin embargo, cierta especie de vago instinto anunciaba la próxima ruina y lo ficticio de aquella grandeza, poco sólidamente cimentada. Un pensamiento surgió entonces de la men-

te de algunos artistas, avecindados en la misma corte: el de crear una Academia pública para el estudio y progreso de las Bellas Artes: convencidos de la transcendencia de su pensamiento, no vacilaron en dirigirse al Rey en 1619, é imprimieron y presentaron á Felipe III un memorial en que desarrollaban su proyecto, reclamando para su realización la protección regia. Su pretensión fué desoída: daban harto que hacer entonces á los favoritos del monarca los ejércitos del duque de Saboya y del mariscal Lesdiguières en Italia, la conjuración de Venecia y las pretensiones del marqués de Brandeburgo y del conde Palatino en Flandes; se estaba entonces firmando el tratado de Pavía y se preparaba la caída del duque de Lerma, para que éste, asediado por tantos quehaceres é intrigas, pudiera ocuparse en fundar academias ni en impulsar el movimiento artístico.

No desmayaron por esto los iniciadores del pensamiento: amaban el arte á que estaban consagrados; preveían su ruina; comprendían, acaso instintivamente tan sólo, que aquella prosperidad era pasajera, y anhelaban sostenerla con todas sus fuerzas, asegurando á la generación naciente las enseñanzas de los Murillos y los Canos. Nueva instancia á la Majestad de Felipe IV, que alardeaba de protector de las artes y que realmente las protegía con no dudoso empeño, hizo confiar en que se obtendría más lisonjero resultado que anteriormente. No se engañaron en efecto; el Rey acogió con calor la solicitud, las Cortes se ocuparon detenidamente del asunto; cuatro diputados lo estudiaron con la debida madurez, y como consecuencia de unas y otras deliberaciones y juntas, llegóse á formar un reglamento que el Rey y las Cortes sancionaron con su autoridad. ¿Quién no había de esperar entonces que, salvadas todas las dificultades, la anhelada Academia llegaría á establecerse? Los artistas empeñados en su fundación, beneficiosa en alto grado para ellos; el Rey convencido de

su utilidad y resuelto á protegerla; los ministros prestando su asentimiento; las Cortes manifestando su aquiescencia; un reglamento formado y aprobado por las Cortes y el Rey; grandes maestros favorecidos por el valimiento real; la opinión resueltamente inclinada á la fundación, todo pensado y madurado, todo preparado convenientemente. Y sin embargo de este concurso de favorabilísimas circunstancias, el proyecto fracasó y el hilo se rompió por lo más delgado: quisquillas de profesores, cuestiones de etiqueta, rivalidades entre los artistas. Decididamente las artes estaban condenadas á perecer, á llegar hasta lo más hondo del abismo de su ruina. Y no nos hacemos la ilusión de que si entonces se hubiera fundado la Academia no hubieran pasado las artes por el periodo de esterilidad y decadencia que llega desde mediados del siglo XVII hasta mediados, más bien fines del XVIII; si se hubiera llegado á fundar, hubiera probablemente muerto al poco tiempo como murió en Sevilla la fundada por Murillo. Pero á lo menos la decadencia se hubiera retrasado algún tiempo, y se tendría la satisfacción de haber hecho todos los esfuerzos posibles para contenerla.

No estaba reservado á la casa de Austria el levantar de su postración á la nación española, lanzada, por su ambición y orgullo, en peligrosas aventuras. Fué preciso que, á la muerte del Hechizado, viniese nueva dinastía á sentarse en el trono de los Alfonsos y Fernandos para que, con las nuevas ideas y nuevos gustos que traía, el camino de la reforma se abriese y en él se regenerasen la sociedad, las artes y las ciencias. Dos artistas españoles, escultor el uno y pintor el otro, asturianos los dos, los dos amantísimos de la gloria del arte y de su patria, los dos entusiastas, celosos y dotados de no escasa fuerza de voluntad, resucitaron en los comienzos del siglo XVIII el abandonado proyecto de la fundación de la Academia; ya se comprende que nos referimos á Don

Juan Villanueva y á D. Francisco Antonio Menéndez.

D. Juan Villanueva, natural de Pola de Siero, fué discípulo en Madrid de Pedro Alonso de los Ríos, siendo el heredero á su muerte de su fama y habilidad en la escultura. Entre las muchas obras que le acreditaban, se contaban la mayor parte de las estatuas del retablo mayor de San Felipe el Real; la de *Nuestra Señora de la Correa* en los Recoletos y la de *San Francisco de Borja*, y unos ángeles hechos para el retablo mayor de San Felipe Neri, recomendables todas, siquiera adoleciesen de los vicios comunes de la época, de que ningún artista lograba librarse, por su correcto dibujo, sus buenas proporciones y sus no exageradas actitudes. Á este escultor estaba reservada la remoción por tercera vez del asunto ya en Cortes tratado en el siglo anterior; desgraciadamente por más que Villanueva vió bien acogido su pensamiento y llegó á reunir, para realizarle, á varios artistas, se vió precisado á abandonarle ó á aplazarle cuando menos. Los tiempos que corrían eran los peores para las artes: el reino entero ardía en la guerra civil encendida por las pretensiones del archiduque Carlos y los celos de Europa, y apenas podía pensarse en otra cosa que en aquel absorbente acontecimiento. Cuando más tarde las circunstancias cambiaron y llegó por fin á establecerse la Junta preparatoria y después la Real Academia, no se olvidaron los servicios del celoso asturiano y se le reservó honorífico asiento de Director entre los fundadores, logrando así la satisfacción de ver realizado el pensamiento que en su juventud concibiera, llevado de noble afán y recogiendo el fruto de sus trabajos.

No cupo igual fortuna á su paisano *D. Francisco Antonio Menéndez*, que murió en 1752 antes de ver funcionar la Real Academia de San Fernando, aunque siendo director de los estudios establecidos en la casa de la Panadería por la Junta preparatoria. Menéndez era natu-

ral de Oviedo, donde nació en 1682, y aprendió los rudimentos de la pintura con su hermano Miguel en Madrid; su vida fué verdaderamente aventurera y digna de los Cellinis y Torrigianos: Génova, Milán, Venecia, Roma y Nápoles, le vieron en no muy brillante posición, y en la ciudad del Vesubio se vió precisado á sentar plaza vistiendo los militares arreos para salir de su precario estado; con el uniforme de los españoles tercios sufrió algunos años las varias vicisitudes de los negocios militares tomando, ora la espada y el mosquete, ora el pincel y la paleta, hasta que, perdido el reino de Nápoles, se trasladó á Roma, siguiendo allí tranquilamente sus estudios, y viniendo por fin á Madrid ya grandemente perfeccionado y acreditado. En Madrid logró ser nombrado miniaturista de la corte, y allí en 1726, ante el triste espectáculo del estado de las artes, y pensando con no escaso fundamento, que la creación de una academia, semejante á las que él había visto en Italia y á las que debía su nombre y pericia, podría regenerar las artes, escribió, imprimió y dirigió al rey entusiasta memorial que respiraba patriotismo y honradez por todos sus poros, con este largo pero expresivo título: *Representación al Rey nuestro Señor poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, á ejemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente á su real servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española.* Es verdad que al tiempo de la publicación de este memorial la larga y sangrienta contienda de la sucesión al trono español estaba ventilada, y Felipe V estaba reconocido; pero quedaban, sin contar otras guerras y complicaciones, las consecuencias de aquellos estragos: los campos devastados, la agricultura arruinada, el comercio lo mismo, el Erario

exhausto; había más perentorias atenciones que cubrir y más urgentes necesidades que atender. Por eso también entonces se vió ahogado en germen el beneficioso proyecto, y los esfuerzos y afanes de Menéndez perdidos como antes se vieran los de Villanueva.

A *D. Juan Domingo Olivieri*, natural de Carrara, cupo la suerte de iniciar por quinta vez, llevándolo ahora á feliz término, el pensamiento de los Villanuevas y Menéndez. Olivieri es un artista español, aunque con nombre extranjero y nacido en la república de Génova. Traído, cuando ya lograba merecida fama, por el marqués de Villarias, embajador de España en Turín, á la corte de Felipe V, nombróle éste su primer escultor, y el gran afecto que cobró á su nueva residencia, repetidamente demostrado con irrecusables pruebas, le hizo olvidar á su patria nativa y reclamar en España carta de naturaleza; desde entonces Olivieri nos pertenece y le miramos fundadamente como una gloria nacional. Las obras que ejecutó: las estatuas de Teodosio y Honorio en el patio de Palacio, el busto de Fernando VI y la medalla del primer protector de la Real Academia D. José de Carvajal y Lancaster, varias estatuas y relieves de las Salesas Reales, y otros diferentes trabajos como la dirección de las obras de Palacio, serían bastantes para hacerle acreedor á nuestro aprecio y consideración, reservándole preferente puesto entre los primeros restauradores del arte patrio. Pero su gloria más legítima, su título más privilegiado á nuestra gratitud, es la fundación de la Real Academia de San Fernando, punto de partida indispensable para la gran obra de la restauración artística.

Ansiaba Olivieri, sobre todo desde que, obtenida carta de naturaleza, se miró como español, levantar las arruinadas artes de su nueva patria á la altura cuando menos de las de su patria nativa, y desde que tan noble idea albergara en su pensamiento, no perdonó desvelo ni fatiga

para realizarla; en su casa misma abrió una escuela de dibujo y allí, durante algunos años, la juventud madrileña acudió á escuchar por la noche sus fecundantes lecciones. Mientras de esta suerte, y para hacer en cierto modo palpables los beneficios de la institución, se desvelaba con sus alumnos, no dejaba por otra parte de influir con el peso de su favor y autoridad, en el ánimo de su protector el marqués de Villarias, ministro de Estado, para inclinarle á favorecer su pensamiento.

Por fin, llegó el día en que, vencidas las primeras dificultades y prácticamente tocados los resultados de la pública enseñanza con las lecciones nocturnas de Olivieri, el Gobierno autorizó la celebración de una Junta pública, preparatoria, para examinar el pensamiento de Olivieri proponiendo, en caso de considerarle útil y factible, las bases de la organización de la Academia y los medios de arbitrar recursos con que sostenerla y desarrollarla. El terreno estaba perfectamente preparado; la utilidad del proyecto reconocida; sus beneficios hechos palpables; los ánimos bien preparados á acojerle favorablemente; Olivieri protegido por la corte; dispuestos los artistas á deponer toda rivalidad en aras del bien común; el Estado en relativa calma; la industria, la agricultura y el comercio empezando á tocar los resultados de la mejor administración. En la casa de la princesa de Robec presidió el marqués de Villarias la primera Junta pública; artistas, aficionados y profanos salieron de ella llenos de entusiasmo y dispuestos á remover todos los obstáculos; maduro ya el pensamiento, apruébalo el rey en 1742, y el 13 de Julio de 1744 se crea la JUNTA PREPARATORIA, de nombramiento real, instalándose en el Palacio de la Panadería, ya propuesto en su *Representación* para el mismo objeto por el miniaturista Menéndez, donde celebra su primera sesión pública, con numerosa concurrencia, el primero de Setiembre del mismo año.

Todas las ilustraciones artísticas contemporáneas y los personajes más influyentes por su posición y su talento, entran en la composición de la Junta preparatoria: Olivieri, el infatigable Olivieri, á cuyos esfuerzos se debe en primer término aquel movimiento consolador, la preside con general aplauso; confíase la enseñanza de la pintura á D. Luis Vanloo, D. Juan Bautista Peña, D. Andrés de la Calleja, D. Santiago Bonavia, D. Antonio González Ruiz, y el autor de la *Representación* D. Francisco Antonio Menéndez; encárganse de la enseñanza de la escultura D. Antonio Dumandre, el celoso D. Juan Villanueva y *D. Nicolás Carisana;* y por fin toman á su cargo la de la arquitectura D. Juan Bautista Sachetti, D. Santiago Pavía y D. Francisco Ruiz. El marqués de Villarias, ministro de Estado, es nombrado protector, D. Fernando Treviño viceprotector, y miembros de la Junta el marqués de Santiago, el conde de Saceda, D. Baltasar de Elgueta, D. Miguel Zuarnabar y D. Nicolás Arnaud.

Es verdad que la dotación de 13.920 reales anuales, producto de dos arbitrios, uno impuesto sobre las astillas y hierro viejo del Palacio antiguo, y otro sobre los figones y tabernillas de las inmediaciones del nuevo, con que en un principio se ocurrió á sus gastos, podía más bien considerarse como no muy espléndido obsequio, que como sueldo á los profesores; es cierto que los Estatutos, formados por Olivieri y aprobados después por el Gobierno, no eran todo lo buenos que se pudieran desear, ni tanto siquiera como podía esperarse del talento y práctica del dignísimo Director; es innegable que, presentes en el ánimo los fallidos ensayos y proyectos de otras Academias, se desconfiaba y se temía por la nueva institución; es verdad que la organización interior de la Junta y la de las enseñanzas dejaba no poco que desear. Pero hay que tener en cuenta, que aquello era el ensayo de más vasto pensamiento; que el Erario no estaba tan desahogado que

pudiera permitirse desembolsos de alguna consideración; que por lo mismo no podía aventurarse á contraer compromisos hasta que, con la evidencia de los hechos, se probara la necesidad de sostener con mayores sumas la naciente institución; que si Olivieri no comprendió que la introducción de profanos en la Junta era un peligro para el porvenir y seguro entorpecimiento para la marcha desembarazada de los profesores, fué porque sólo se cuidó de afianzar su obra, dándola con ciertos nombres la autoridad y prestigio de que seguramente por de pronto hubiera carecido de otro modo.

Sea de ello lo que quiera, es incuestionable que el establecimiento de la Junta preparatoria en el Real Palacio de la Panadería, con sus estatutos defectuosos, su exigua dotación y su temor por el porvenir, pero también con sus profesores celosos y entusiastas, su patriotismo y amor al arte, su desinterés y abnegación, fué un gran paso para la regeneración del arte. No estaba reservado á Felipe V, sin embargo, dar el paso decisivo que sólo á un rey eminentemente pacífico correspondía dar. Felipe V dejó á su sucesor Fernando tan alta gloria, más sólida seguramente que la alcanzada en los campos de batalla.

§ 2.°—La Real Academia de San Fernando.

Fernando VI.—Sus cualidades, carácter y sistema de gobierno.—Condiciones favorables para el establecimiento de la Academia.—Creación de la Real Academia de San Fernando.—Su solemne inauguración.—Elementos que entraron en su composición.—Dotación, premios, pensiones.—Los estatutos de la Academia.—Juicio crítico de los mismos por Caveda.—Necesidad y conveniencia de algunas de sus disposiciones.—La Real Academia en el reinado de Carlos III.—Protección que el monarca la otorga.—D. Rafael Mengs.—Innovaciones y reformas.—Donativos regios.—Ampliación de las enseñanzas.—Disposiciones favorables á la restauración de las artes.

De carácter tan melancólico como su padre y necesitando como él al músico Farinelli, carecía Fernando VI

de aquel espíritu belicoso de Felipe V, que apenas hizó sosegar un momento á la nación española en la primera mitad del siglo XVIII; su cualidad más sobresaliente fué su tino en elegir buenos ministros y en manifestar en toda ocasión su espíritu pacífico y conciliador. Hijo de María Luisa de Saboya, habíale tenido el desvío de su madrastra alejado de los negocios, de los Consejos y del ejército; en aquella especie de cortesano destierro se había formado Fernando, manifestando siempre nobleza y generosidad de carácter y poco común amor á la moderación y á la justicia. Cuando la muerte de Felipe V le llamó al trono de las Españas, no desmintió el digno príncipe sus nobles prendas: lejos de pensar en tomar venganza de los agravios que por la Reina viuda se le infirieran, confirmó los donativos que se la hicieron, la permitió conservar el palacio de San Ildefonso y mantuvo en sus puestos á los ministros de la Corona y á casi todos los principales empleados del reinado anterior, dando con esta conducta insigne ejemplo de la bondad de su carácter. Pero acaso esta misma bondad hubiese perjudicado á la nación, haciendo al Rey juguete de ministros ambiciosos ó ineptos, si no hubiera estado acompañado al propio tiempo de cierta especie de instintivo acierto en la elección de sus consejeros, diremos más, de cierta manera de providencial asistencia que le rodeó de personas de gran valer ó de excelentes sentimientos: tal sucedía con su joven esposa Doña Bárbara de Braganza, que le hubiera sin duda gobernado por el ascendiente que en él ejercía, si no hubiera sido como él propensa á la melancolía y poco afecta á inmiscuirse en los negocios; tal sucedía con el célebre cantor Farinelli (Carlos Brocchi), que había distraído con su melodioso acento los últimos días de Felipe V, quedándose después al lado de Fernando VI, para desvanecer con sus canciones su tristeza y calmar sus arrebatos, y teniendo por esta razón grande influencia en su ánimo,

que nunca utilizó con torcidos fines ni aviesas intenciones, porque era honrado y leal, sino antes bien en beneficio de cuanto juzgaba redundaría en provecho del país y honra de la familia real.

La nota dominante en un reinado como el de Fernando VI, tenía que ser, y fué con general aplauso, la paz y el desenvolvimiento de todas las instituciones que contribuyesen á la prosperidad del reino, no á esa prosperidad ficticia de relumbrón alcanzada por los triunfos militares y las conquistas, sino á la prosperidad más real, aunque menos deslumbradora, obtenida por medios pacíficos y por el desarrollo de todas las fuerzas vivas de la nación, la agricultura, la industria, el comercio, las artes y las ciencias. De feliz augurio para las Bellas Artes fué, pues, el advenimiento al trono del hijo de Felipe V, y no tardaron los hechos en confirmar cumplidamente las más lisonjeras esperanzas.

Todo estaba dispuesto: afianzada la paz por el tratado de Aquisgram y el convenio de Aranjuez, y más que por nada, por el decidido propósito en el monarca de conservarla; el Tesoro comenzando á estar desahogado; ilustradísimos ministros dirigiendo el timón del Estado, bajo la suprema inspección regia; el ensayo realizado por la Junta preparatoria instituída por Felipe V, dando excelentes resultados no obstante las dificultades con que tropezaba: ¿qué faltaba para que el pensamiento de los Villanuevas, Menéndez y Olivieri llegara á realizarse, y el germen depositado en la Academia sevillana de Murillo, en las peticiones de los artistas á Felipe III y Felipe IV, en la cofradía salmantina de Carnicero, en la reunión convocada por Villanueva, en la *Representación* de Menéndez, en las lecciones de Ramírez en Zaragoza y de Olivieri en Madrid, alcanzase perfecta granazón? Una sola palabra: el *fiat* regio. Esa palabra se pronunció el 12 de Abril de 1752, y de ella nació la REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

El rey había querido, con legítimo y laudable orgullo, que la fecunda institución llevase su augusto nombre. El 13 de Junio de 1752 inauguróse con toda solemnidad en el Palacio de la Panadería la Real Academia. Con el mismo exquisito tacto y presidiendo el mismo espíritu que en la constitución de la Junta preparatoria, se había procurado, al constituir la Academia, dar entrada en ella á todas las eminencias artísticas rodeándola al propio tiempo, para realzar su prestigio y autoridad, bajo el título de Protectores, Consiliarios y Académicos de honor, de aquellas personas que, por su posición y sus talentos, eran más acreedoras á tan honrosa distinción. Fué nombrado Protector, como antes lo fué el marqués de Villarias, el ilustrado D. José de Carvajal y Lancáster, ministro de Estado y tan entendido en las diplomáticas lides como celoso por el esplendor de las artes, recayendo el cargo de Viceprotector en D. Alfonso Clemente de Aróstegui; nombráronse Consiliarios y Académicos de honor al marqués de Sarriá, á los condes de Peralada, Saceda y Torrepalma, D. José Bermúdez, D. Tiburcio Aguirre, D. Baltasar de Elgueta y Vigil y D. Ignacio Luzán; D. Luis Vanlóo y D. Antonio González Ruiz eran los Directores de pintura, y D. Pablo Pernicharo, D. Juan Bautista Peña y D. Andrés de la Calleja sus Tenientes. Reservóse á D. Domingo Olivieri, en unión con D. Felipe de Castro, la dirección de la escultura, figurando D. Antonio Dumandre y D. Juan Villanueva como honorarios, y D. Roberto Michel, D. Juan Pascual de Mena y D. Luis Salvador Carmona como Tenientes. Ocuparon el puesto de Directores de arquitectura D. Ventura Rodríguez y D. José Hermosilla, figurando como honorarios D. Juan Bautista Sachetti, D. Francisco Carlier y D. Santiago Bonavia, y como Tenientes Don Alejandro González Velázquez y D. Diego Villanueva, corriendo, por último, la enseñanza del grabado á cargo de D. Juan Bernabé Palomino y D. Tomás Francisco

Prieto. Ante lucida y numerosa concurrencia leyó el Viceprotector su discurso, dibujando y modelando públicamente en medio de la asamblea algunos discípulos mientras los acordes de la música amenizaban el acto, y al fin declaróse con toda solemnidad constituída la Real Academia de San Fernando, y abierto su primer curso.

Numerosos alumnos concurrieron desde un principio á las aulas de la Academia; y no contento el Rey con haberla dotado con 12.500 pesos anuales para satisfacer holgadamente sus atenciones, hizo repartir, para estimular la asistencia y aplicación de los alumnos, nueve medallas de oro y nueve de plata entre los más distinguidos que las ganaren por oposición. La distribución de premios se hizo anualmente hasta 1757, en que, sancionados los Estatutos y disponiéndose en ellos que se hiciese de tres en tres años, se observó este artículo puntualmente sin otra infracción que la ocasionada en 1775 por la mudanza de la Academia á la casa que actualmente ocupa. Y no se limitaron á estos premios los estimulantes con que se favorecieron los progresos de los alumnos: habíase desde un principio sentido la necesidad de enviar á Roma los más aprovechados para que, en el suelo clásico de las Bellas Artes, pudieran empaparse en el estudio del antiguo y de los grandes modelos del siglo XVI; y reconocida por el Rey, pensionóse con este objeto en 1758 á seis alumnos, dos por cada profesión, con la dotación de 4.400 reales anuales colocándolos bajo la dirección de D. Francisco Preciado de la Vega, á quien se dotó con 6.600 reales; asimismo se establecieron diez pensiones de 1.500 reales anuales para alumnos pobres y aplicados, dos por cada profesión, incluyéndose en ellas el grabado en hueco y en láminas para que lo estudiasen con los respectivos maestros de Madrid; estas últimas sufrieron varias vicisitudes, y las primeras, momentáneamente suprimidas, fueron restablecidas por Carlos III, persuadi-

do, como no podía menos, de su inmensa utilidad; la oposición que las precedía hacía desaparecer ó aminoraba en alto grado la influencia del favoritismo, y era una garantía del mérito de los agraciados.

Los estatutos, aprobados en 1757 por el monarca, adolecían todavía de muchos defectos de los primitivamente formados por Olivieri. «Al considerarlos—dice D. José »Caveda en sus *Memorias para la historia de la Real* »*Academia de San Fernando*—con relación á la época en »que vieron la luz pública, desde luego se advierte la pre»ponderancia que en la Academia dominaba, y cómo á »ella se subordinaron la independencia de los profesores »y sus acuerdos. Aparecerá igualmente que antes bien se »dirigían á organizar una escuela exclusiva que una Aca»demia científica; primero á formar dibujantes, pintores, »escultores y arquitectos puramente prácticos, que á ilus»trar con la discusión y las disertaciones la historia y la »filosofía de las artes, para fecundar el verdadero talen»to y dirigirle por buen camino. Ni una sola disposición »indica en ellos el intento de propagar los principios del »buen gusto, los que sirven de fundamento al idealista y »al naturalista, los que deben adoptarse para apreciar el »antiguo en su justo valor. Pierden de vista la controver»sia de aquellos puntos que suponen el estudio profundo »del arte, la parte estética de que puede y debe ocuparse »el Académico, mientras que minuciosamente determina »las obligaciones de maestros y discípulos como si se tra»tase sólo de una simple escuela. Siempre la policía, el »orden interior del establecimiento, las funciones y las »categorías de los Académicos; nunca los trabajos cien»tíficos, la naturaleza de las discusiones, el estudio de las »diferentes escuelas, de sus máximas y teorías, de sus re»sultados en las aplicaciones y de los medios de difundir »estos conocimientos. Sin pretenderlo se rebajan las ar»tes al procurar su ensalzamiento. ¿Qué era el profesor

»encargado de su enseñanza en la Academia? Un cliente »de los magnates que se sentaban á su lado para subor»dinarse en las votaciones á su opinión, para vencer fre»cuentemente, con el número y el valimiento, á la ra»zón y la experiencia. Sin duda al poblar la Academia de »gentes extrañas á su objeto y ajenas á la clase de estu»dios que su instituto supone, se quería de buena fe, pero »con notable error, una protección eficaz para los profe»sores, cuando debiera buscarse su valimiento y su cré»dito en la independencia, y el influjo directo que se »les concediera, en su propio mérito, en el derecho que »les adquiriese el reconocimiento público, como distin»guidos cultivadores de las artes, y en el progreso que és»tas alcanzasen bajo su atinada dirección. Se pretendía »favorecer al artista, realzarle, contribuir á su prestigio; »y al ponerle en relación con los más distinguidos perso»najes de la corte, sin reservar para él los puestos distin»guidos de la Corporación, se le condenaba á una tutela »infructuosa. No era así como podía procurársele traba»jo y dignidad, utilizar sus conocimientos en la Acade»mia, formarse su reputación y conseguirse que, por »amor propio, contribuyese eficazmente á la restauración »de las Bellas Artes. ¡Vana tutela que le condenaba á la »nulidad en el nuevo establecimiento, y no le producía »fuera de sus dependencias ni consideración ni riqueza!»

Es verdad; pero es necesario también no perder de vista el espíritu de la época, la necesidad de sumar fuerzas y aunar voluntades para que el pensamiento de Olivieri no fracasase, como otros habían fracasado; no hay que olvidar que la Academia era una institución naciente que necesitaba para echar raíces, muchos cuidados y sacrificios; hoy que la contemplamos vigorosa y respetada y que otras ideas nos gobiernan, nos parece fácil cosa haber atendido algo menos las exigencias de los profanos y algo más las conveniencias de los profesores. Con el tiem-

po, y aun desde un principio, aquel predominio del elemento profano en las juntas y sesiones fué un entorpecimiento que más de una vez paralizaba la marcha de la institución; pero si de esta suerte se hubieran formado los Estatutos; si se hubiera otorgado al Profesor el puesto de preferencia que de derecho le correspondía, y se hubiera excluído de las Juntas á los Académicos de honor, dejándoles tan sólo el secundario papel de figuras decorativas en las sesiones públicas y solemnes, como hacían las Academias de Roma ó de París, seguramente que la Academia de San Fernando hubiera muerto apenas nacida. Es verdad que era lógico que en las deliberaciones facultativas sólo los Profesores tuviesen voz y voto; es cierto que la intervención de personas, extrañas hasta cierto punto al arte, en las discusiones de organización interior, de métodos y sistemas, de reformas y enseñanzas, entorpecía la marcha de la Academia; es verdad que, apoderados los profanos de los cargos más importantes, y siendo tantos los miembros de la Corporación, muchas veces, por falta de iniciativa ó por espíritu de oposición ó por lamentable ignorancia, se encontraba la Academia atajada en sus progresos. Pero ¿se hubieran resignado los Académicos de honor con el papel puramente pasivo que Caveda les quiere asignar? Y la Academia, reducida á los solos profesores, ¿no hubiera muerto como murió la fundada en Sevilla por Murillo? Querríamos, como Caveda, contemplar independiente al profesor y ocupar, en una Academia de Bellas Artes, el puesto que legítimamente le corresponde; pero comprendemos que á mediados del siglo XVIII, en nuestra sociedad, tal y como estaba constituída, no era esto posible, y no podemos menos de aplaudir el tacto de Olivieri; hoy acaso censuraríamos su complacencia: pero en toda innovación hay que marchar poco á poco, si no se quiere tropezar y caer.

Por lo demás, reconociendo de buen grado los defectos

que no podían menos de ir anejos á los Estatutos de Olivieri, hay que confesar que la Academia, protegida por el Rey y presidida por el primer ministro, compuesta de Académicos honorarios, de mérito y de gracia adornados de títulos nobiliarios y altas posiciones, de superior saber y grandes servicios, y de Académicos profesores que, en el hecho sólo de serlo, gozaban de especial privilegio de nobleza con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones de los hidalgos de sangre; la Academia, con el prestigio y valimiento que su composición la daba, con sus solemnísimas distribuciones de premios, con sus pensionados de Madrid y del extranjero, con sus clases desempeñadas por eminencias artísticas, prometía brillantísimo porvenir anunciando la restauración.

En el reinado de Carlos III es cuando comenzaron á cosecharse los primeros frutos de la fecunda institución. El Rey, que antes de gobernar á los españoles sus compatriotas, había vivido en el seno mismo de Italia, el país clásico de las Bellas Artes; durante cuyo reinado en Nápoles se habían descubierto las ruinas de Herculano y Pompeya, comenzándose con actividad las excavaciones impulsadas por su celo; que, al pisar las playas de su patria, traía consigo las bendiciones de los napolitanos que habían considerado su marcha como pública calamidad; que, en poco tiempo, había transformado la capital de las dos Sicilias, dotándola de hermosos edificios y protegiendo las letras, la industria y el comercio, y que, á poco de su llegada á España, era saludado con el merecido título de *Padre de la Patria*, no podía menos de hacer sentir en las artes su saludable influjo, dejando luminosa página en su historia. De su tiempo data, en efecto, el embellecimiento de Madrid. A pesar de las múltiples atenciones que le rodeaban, siempre el fomento de las artes le mereció particular cuidado y siempre se esmeró en protegerlas con la mayor eficacia: las fuentes del Paseo del

Prado, las puertas de Alcalá y San Vicente, las obras del Retiro y el Jardín Botánico, la Aduana y el Banco, la Imprenta Real y la Casa de Filipinas, el Museo del Prado y la conclusión del Palacio Real, todo es debido á Carlos III.

Así como la capital de la monarquía se embellecía y cobraba nueva vida con todas estas construcciones, cambiando poco á poco de aspecto, así también la Real Academia de San Fernando inicia y prepara transcendental transformación durante el reinado glorioso del tercer Carlos. Este monarca había conocido en Italia á Rafael Mengs, el artista filósofo, y, apreciando en lo que valía su mérito, no descansó hasta lograr traerle á su lado cuando la muerte de Fernando VI le llamó á ocupar un nuevo trono. Mengs era apasionado por Rafael, el *divino*, y había hecho detenidos y concienzudos estudios del antiguo; resentíanse de erudición sus obras, por la misma profundidad de sus conocimientos; era tímido más bien que arrojado, menos original que modesto, más afecto á limar y pulir que á exaltarse y crear en sus composiciones; ese afán de la corrección, esa escrupulosa observancia de las reglas, esa timidez y esa desconfianza de sí mismo, quitan á sus concepciones el brío y cortan el vuelo de su inspiración. Pero así y todo, su mérito era sobresaliente y su dibujo de irreprochable corrección. Nadie más á propósito, por esas cualidades, para dar otra dirección á los estudios, que el pintor filósofo. Desgraciadamente no todos secundaron sus esfuerzos, y la reforma no pudo por lo mismo ser radical. Aspiraba Mengs á variar los principios, los métodos, los modelos de la Academia; á que se sustituyesen por más correctos dibujos los que servían para cimentar la educación artística; á que se otorgase al estudio del antiguo más amplia parte; á que se hiciese entrar la historia y la filosofía en las lecciones; á que se pusieran, en fin, al alcance de los alumnos todos los

medios de libertarse del amaneramiento reinante. Pero, para realizar todo esto, era preciso introducir grandes modificaciones en la organización de la Academia; se hacía necesario variar sus estatutos, y, convirtiendo sabiamente la noble institución, de simple escuela que era, en corporación consagrada á velar y propagar el buen gusto en las artes, imprimirla nuevo rumbo. La rutina, el amaño y la desconfianza pudieron más que la razón, y la reforma, intentada por Mengs, no pudo realizarse en todas sus partes.

Consiguióse mucho, no obstante: los modelos de dibujo natural que la Academia puso en un principio á la vista de los alumnos eran, sobre pocos en número, incorrectos y faltos de unidad, exagerados y caprichosos; consistían en varios dibujos hechos por los profesores de la Academia, traídos de Italia y Francia por Felipe V, y entre ellos una colección de 65 hechos por Carlos Moratta y propiedad de Procacini. Estos modelos, á que puede decirse se limitaban los estudios fundamentales de los alumnos en dibujo, y que se imponían por la autoridad que les daba el honor que se les concedía, no limitada por el estudio del natural ni de los cuadros de los grandes maestros, antes servían para corromper que para formar el buen gusto de la juventud; Mengs, y sus discípulos Bayeu y Maella, los sustituyeron por otros que, si no eran ciertamente inmejorables y se resentían del afeminamiento y escaso brío de las líneas onduladas y formas mórbidas dominantes, eran ya de otra corrección y otra exactitud.

Una importantísima medida y un regalo verdaderamente regio, del que sacó la escultura el mayor provecho, vinieron á auxiliar poderosamente la acción de Mengs y los innovadores. Consistía aquella medida, consignada en una Real orden de 1774, en que todos los cuadros pertenecientes á la extinguida Compañía de Jesús pasasen á la Academia, así como todos los encontrados en un buque

apresado á los ingleses. Consistió el regalo á que nos hemos referido, en los vaciados en yeso de las estatuas y bustos encontrados en las excavaciones de Herculano; en la inestimable colección de vaciados de los mejores mármoles y bronces griegos y romanos que Mengs poseía en Roma, ofrecidos en muestra de agradecimiento á Carlos III por su dueño, y donados á la Academia por el rey; en los 56 vaciados del antiguo del Museo de la reina Cristina de Suecia, y en gran parte de los moldes y modelos que D. Felipe de Castro había reunido en Italia. De esta suerte, los medios de enseñanza y perfeccionamiento se aumentaron en sumo grado; perdieron su omnipotente autoridad las enseñanzas recibidas, rectificadas con el estudio directo de las grandes obras; la crítica ilustrada se facilitó; la elección se hizo más acertada, la corrección más asequible y el buen gusto más general.

Antes, sin embargo, de que estos motivos de gratitud al ilustrado soberano existiesen, había ya recibido la Academía evidentes señales de la regia protección y del celoso empeño con que Carlos III atendía y facilitaba los progresos de las artes. Reconocida la urgente necesidad del estudio de la perspectiva, sin el cual la arquitectura y la pintura no podían concebirse como artes bellas, y reclamada en 3 de Mayo de 1766 la creación de una cátedra para su enseñanza, la Academia tuvo la satisfacción de ver colmados sus deseos en la Real orden de 3 de Agosto del mismo año, confiándose la Dirección del nuevo estudio al acreditado pintor de decoraciones D. Alejandro Velázquez. No menos indispensable el estudio del desnudo, también fué satisfecha esta necesidad, aunque, tropezándose por desgracia con las preocupaciones de la época, se limitó tan sólo á la creación de una cátedra de anatomía, en 1768, confiada al profesor de cirugía Don Agustín Navarro, asistido de un director anatómico y de un pintor para que no se internase demasiado por los

campos de la ciencia en perjuicio de los del arte. Mal establecida la Real Academia en un local insuficiente y falto de las necesarias condiciones, se la proporcionó, mediante ventajoso contrato con el conde de Saceda, el edificio que aún hoy ocupa en la calle de Alcalá, ejecutando en él las obras necesarias para apropiarlo á su destino, y hasta adornando decorosamente la fachada.

Ni fueron estos solos los únicos auxilios y beneficiosas reformas debidos por la Real Academia á Carlos III: en tiempos de este monarca se restablecieron las suprimidas pensiones de alumnos aventajados en Roma; se crearon otras seis para el estudio del grabado en dulce y hueco en Madrid, añadiéndose en 1760 premio general para esta profesión, algo desatendida en un principio, y en 1763 se enviaron dos discípulos de la Academia á París pensionados por el Rey, para «aprender el arte de estam»par, preparar, hacer las tintas y todo lo demás, como di»ce Ceán, necesario á este importante é ignorado objeto;» se condonó varias veces á la Academia el censo anual de 37.500 reales que pagaba por su casa de la calle de Alcalá; se mandaron destinar á la Real fábrica de porcelana del Buen Retiro, seis discípulos de los más adelantados en escultura, de la Academia, dotándolos decorosamente; creóse una cátedra de Matemáticas para el estudio científico de la arquitectura; se dictó en 1777 una Real orden disponiendo que ninguna obra pública pudiera realizarse por los Ayuntamientos, las Provincias ó el Estado, sin que sus planos, cortes y alzados fuesen préviamente aprobados por la Academia; envióse, con igual objeto, una carta-circular á los Arzobispos y Obispos, Priores de las Ordenes militares y Generales de las casas religiosas, encareciéndoles la conveniencia de consultar para todas las obras que intentaran realizar, á la Academia de San Fernando; promovióse y favorecióse la creación de Academias y escuelas de Bellas Artes en varias capitales; y en

fin, se procuró por todos los medios dar autoridad á la Academia y convertirla en importante centro de donde toda útil reforma partiese, después de maduramente meditada, y se allanaron todas las dificultades que pudieran oponerse á la restauración anhelada de las artes, disminuyendo las contingencias de nueva corrupción.

Carlos IV favoreció asimismo á la Academia, enviándola varios cuadros originales de Tiziano, Caracci, Guido y Rubens; creando las clases de mitología é iconología, sumamente necesarias en una época en que estaban de moda los asuntos mitológicos, y el público sólo se complacía con escenas del Olimpo; ampliando el estudio de la arquitectura y autorizando el del desnudo vivo, tan reclamado por la escultura y la pintura, acertadamente calificado en las *Memorias* contemporáneas de la Academia de «libros clásicos en el arte del diseño,» y para lo cual, después de bien examinados á la luz natural y artificial los desnudos de los veintiseis jóvenes presentados, se eligieron dos con dicho objeto.

En las obras públicas y privadas; en la multitud de publicaciones sobre materias de arte ó con el arte relacionadas; en los discursos leídos en las sesiones públicas de la Academia; en las obras remitidas por los pensionados de Roma y en las presentadas aspirando á los premios desde un principio creados, pueden seguirse paso á paso los lentos, pero firmes y seguros progresos que la arquitectura y la pintura, la escultura y el grabado hicieron, resarciendo cumplidamente á la patria de todos sus sacrificios, y colmando las lisonjeras esperanzas que la fundación de la Real Academia de San Fernando la hiciera concebir.

§ 3.º—Las Academias y escuelas de Bellas Artes provinciales.

Las escuelas de Bellas Artes en España antes del siglo XVIII.—Agremiaciones de artistas.—Aparición de las Academias propiamente dichas.—Circunstancias que favorecen su creación y desarrollo á mediados del siglo XVIII.—La Real Academia de San Carlos de Valencia.—Su origen é historia.—La escuela de Bellas Artes de Barcelona.—Sus precedentes ó historia.—Escuelas de Valladolid, Salamanca y Cádiz.—La Real Academia de San Luis de Zaragoza.—Ojeada general.

Conocidas nos son ya, por el estudio que llevamos realizado, algunas de las tentativas hechas en varias provincias, aun antes de la fundación de la Academia de San Fernando, al objeto de constituir en ellas centros de artística ilustración y escuelas en más ó menos vasta escala planteadas, para el cultivo y desarrollo de los estudios de Bellas Artes. Favorecían esta tendencia y la impulsaban las agremiaciones de artistas, estatuidas en todas las capitales de alguna consideración; y lo que parece verdaderamente extraño es, que existiendo entre ellos el vínculo del gremio, no surgiese naturalmente en todas partes el espontáneo pensamiento de estrechar sus lazos fundando academias y escuelas para aprendizaje de unos, perfeccionamiento de otros y beneficio y no escasa utilidad de todos. Desgraciadamente en poquísimos casos llegaron las agremiaciones á tan interesante resultado: los celos de éstos, la envidia de aquéllos, el orgullo de algunos, la incuria de no pocos, la poca estabilidad de muchos, la falta de ilustración general, todo contribuía á que la benéfica idea que naturalmente habia de resultar, como lógica consecuencia de la asociación gremial, convirtiéndola en asociación para la enseñanza, quedase ahogada en germen, si como creemos, brotaba en algún espíritu.

No siempre, sin embargo, sucedía esto: las antiquísimas

ordenanzas del gremio de pintores de Barcelona, organizado desde 1296 bajo la advocación de San Lucas, y sus renovaciones y sucesivas mejoras de 1301, 1446, 1519 y 1596, así como las ordenanzas por que el gremio de plateros se regía desde muy antiguo en Salamanca, y la escuela de pintura existente en el siglo XV en la misma ciudad según las actas capitulares de su catedral, lo prueban cumplidamente. Por otra parte, las grandes obras de nuestras catedrales y principales templos, prolongadas durante siglos enteros y que exigían verdaderas legiones de artistas, ¿qué venían á ser sino verdaderas escuelas en vastísima escala montadas, según ya hemos tenido ocasión de observar, ni cómo podrían dejar de serlo? Pero si esto es cierto, no lo es menos que aquellas escuelas, nacidas al calor de la fraternidad gremial y desarrolladas plenamente á la sombra de las catedrales cristianas, no tenían carácter reflexivamente didáctico; eran emanaciones espontáneas en aquella atmósfera tan adecuada á su existencia; no merecían, en una palabra, el nombre de Academias, en el sentido estricto y literal del vocablo. Las Academias, con su nombre propio y su peculiar carácter, sólo aparecieron con la decadencia y cuando, agotada en cierto modo la energía artística de la nación, paralizadas las grandes obras y faltas las artes de aquellos centros de vida, que la fundación de las catedrales góticas hacía brotar por donde quiera, el pensamiento volvió sobre sí mismo ante el lastimoso espectáculo que se le ofrecía, y, ansioso de remedio para él, lo encontró en el establecimiento de las Academias que vinieron entonces á llenar en parte el vacío que la carencia de grandes fundaciones dejara.

Pudiera decirse de las Academias que fueron como el *cogito ergo sum* de Descartes, nacido ante el espectáculo de las vanas disputas de los escolásticos. Entonces nació en 1660 la Academia fundada en Sevilla por Murillo, más

adelante resucitada por Domingo Martínez en 1736; entonces aparecieron en Valencia las dos sociedades, de artistas valencianos la una y forasteros avecindados en la ciudad del Cid la otra, en 1680, viviendo efímeramente sostenida por Conchillos y Evaristo Muñoz hasta la muerte de éste en 1737; entonces se produjeron, en tiempos de Felipe III y Felipe IV, las tentativas de los artistas madrileños, así como posteriormente en 1709 y 1726, las de Don Juan Villanueva y Francisco Antonio Menéndez; entonces, en fin, se hizo sentir por todas partes la necesidad de constituir asociaciones y fundar escuelas, y en todas partes también se constituyeron con más ó menos amplitud, ó se hicieron esfuerzos más ó menos fructuosos para instituirlas.

Este movimiento creció en sumo grado, ya mediado el siglo XVIII, tendiendo á salir de la esfera particular, adquiriendo carácter de pública institución y aspirando al patrocinio de las leyes. La fundación de la Real Academia de San Fernando; la favorable disposición de los ánimos para impulsar la regeneración de las artes; la decidida protección de Carlos III á toda reforma beneficiosa; la institución de las sociedades económicas, y las vías de prosperidad por que la nación había resueltamente entrado, determinaron en todas las capitales de importancia el establecimiento de Academias y escuelas de Bellas Artes, ora de nueva creación, ora de las antes particularmente instituídas: al finalizar la décimaoctava centuria, las hallamos planteadas, con mayor ó menor número de enseñanzas, según las condiciones y necesidades de la localidad, en Valencia, Zaragoza, Barcelona, Valladolid, Sevilla, Salamanca, Bilbao, Burgos, Segovia, Santiago, Toledo, Murcia, Granada, Cádiz y Córdoba, proyectándose otras en varias ciudades del reino, mirándose su establecimiento como cuestión de honor para la población y empeñándose en alentar su desarrollo todos sus hijos.

Valencia fué la primera ciudad que tuvo el honor de seguir los pasos de Madrid con la fundación de la *Real Academia de San Carlos*. Digna era verdaderamente de esta honra la ciudad, que ya en el siglo XVII, en 1680, contaba en su seno dos escuelas artísticas, mostrando con esto, más que ninguna otra, su empeño por tales instituciones. D. José Vergara, pintor y el último de los artistas valencianos de aquel apellido en el siglo XVIII, fué el promotor principal del pensamiento. El recuerdo de los servicios que, aun viviendo efímeramente, prestara la escuela de Evaristo Muñoz y la existencia de muchos de sus socios, favorecían los deseos de Vergara, y el ejemplo dado por Madrid acabó de convencer á los más reacios; veintiocho artistas se comprometen á sostener los gastos, el Ayuntamiento les cede local en la Universidad para sus juntas y enseñanzas, y formados los Estatutos provisionales y nombrados directores D. Cristóbal Valero y D. José Vergara de pintura, D. Ignacio Vergara y Don Luis Domingo de escultura y D. Pascual Miguel y D. Jaime Molins de arquitectura, se inauguró en 1.° de Enero de 1753 la Academia Valenciana de Santa Bárbara, con gran regocijo de la ciudad.

El Ayuntamiento, el Arzobispo, el Intendente, el Corregidor, todas las autoridades, se empeñaron en favorecerla, y las aulas se llenaron de numerosos alumnos desde un principio, excediendo el éxito á todas las esperanzas; los gastos se aumentaban, sin embargo, de tal suerte, que se hicieron insoportables á los profesores, y tuvieron que recurrir á la generosidad de sus primeras autoridades, llegando, no obstante el decidido apoyo de éstas y su desprendimiento y patriotismo, hasta el punto de que acaso hubiera tenido que cerrarse la Academia, muriendo cuando más vida gozaba, por falta de recursos pecuniarios, si los clamores elevados en representación de la ciudad y sus hijos á Madrid por D. Manuel Monfort, comisionado para

presentar á la de San Fernando las pruebas de los progresos de los alumnos y la pericia de los maestros de la de Santa Bárbara, no hubiesen llegado, acogidos con caluroso favor por la Academia, al mismo trono. Atendidas sus reclamaciones y vencidas por fin varias dificultades por el entusiasmo y constancia de los valencianos que no cejaban en sus propósitos, mandóse formar de Real orden una junta preparatoria compuesta á semejanza de la de Madrid, del presidente D. Andrés Gómez de la Vega, Intendente y Corregidor de Valencia; de los consiliarios marqués de Jura-Real y D. Francisco Navarro, y del secretario D. Tomás Bayarri, presbítero. Nombrados directores de escultura y pintura los que ya desempeñaban ese cargo en la Academia de Santa Bárbara; de arquitectura D. Vicente Gascó y D. Felipe Rubio, y del grabado en láminas D. Manuel Monfort; se abrieron las clases, ya con otras esperanzas y medios, después de formados los Estatutos y enviados á la de San Fernando, que los informó favorablemente el 13 de Febrero de 1766, hasta que el 14 del mismo mes de 1768 el rey se dignó aprobar el Reglamento, haciendo cesar toda interinidad y convirtiendo la junta preparatoria en *Real Academia de San Carlos*, dotándola con 30.000 reales anuales y duplicando diez años después esta cantidad por ser reconocidamente insuficiente la primera dotación. Al decretar este aumento, y á fin de que todo se invirtiese en objetos útiles y convenientes á los principales fines de la institución, se ordenó cuerdamente: «1.° Que se uniformase la Academia de San »Carlos con la de San Fernando en cuanto á la duración »de temporada de estudios. 2.° Que se celebrase la distri»bución general de premios de tres en tres años como »ésta lo ejecuta, poniéndose de acuerdo con ella sobre el »modo de adjudicarlos. 3.° Que se dotase una plaza de Te»niente de Director de arquitectura, con el cargo de ense»ñar aritmética, geometría y otras partes de las matemá-

»ticas necesarias á la arquitectura. 4.° Que también se »dotase otra de Teniente Director del grabado. 5.° Que »atendiendo á las muchas fábricas de tejidos de seda es»tablecidas en Valencia, convendría que se formase en la »Academia una sala separada para el estudio de flores y »ornatos acomodados á los tejidos, para cuya dirección y »enseñanza se crearía y dotaría una plaza de Director in»teligente para ello. 6.° Que la Academia mantuviese »siempre en Madrid uno ó dos discípulos, nombrando Di»rector de ellos á D. Manuel Monfort, que lo es del graba»do. 7.° Que de tiempo en tiempo enviase pruebas de los »adelantos de los discípulos á la de San Fernando, para »que S. M. tuviese la satisfacción de ver los buenos efec»tos de su real protección. Finalmente, ordenó S. M. que »todos estos puntos se observasen como parte de los Es»tatutos.» Proporcionados de esta suerte los medios á las necesidades y asegurado el porvenir, viene desde la fecha de la trascrita Real orden funcionando la Real Academia de San Carlos con sujeción á los anteriores preceptos, verdaderamente henchidos de sabiduría, alcanzando no escasa gloria para la ciudad de Valencia, que contempla con cariño el fruto de sus esfuerzos y sacrificios, orgullosa con su fecunda institución.

La industriosa y floreciente Barcelona que desde el siglo XIII contaba, en las ordenanzas de su gremio de pintores de San Lucas, excelente preparación para el establecimiento de una Academia, no podía quedar rezagada en aquel movimiento, y si no tomó la delantera á otras ciudades, debióse sin duda á los estragos de la guerra de sucesión que, sobre ella, más que sobre ninguna otra provincia del reino, pesaron. A la Junta de comercio no pudo ocultarse cuán poderoso auxiliar sería de la industria catalana, la creación de una escuela de Bellas Artes, y con noble celo vió satisfechos sus deseos en 1775, si bien limitadas las enseñanzas de la escuela, en un principio, al

dibujo natural y de adorno y á la pintura. La parte activa que en favor del Archiduque Pretendiente había tomado durante la guerra de sucesión, no la permitía esperar de los Borbones, recientes todavía los agravios, igual protección que otras ciudades; sin embargo de esto, no tardó en abarcar, á poco de abierta al público, el dibujo natural y la pintura, el de flores y ornatos aplicado á la fabricación de tejidos de algodón y seda, la escultura, la arquitectura, la perspectiva y el grabado, colocándose de esta suerte á la altura de su nombre y su importancia.

No tardaron Valladolid, Salamanca y Cádiz en contar, aunque con más modestia montadas, con análogas instituciones. Valladolid creó en 1779 la suya, bajo la advocación de la Purísima Concepción, con carácter oficial, y habiendo sido aprobados sus Estatutos en 1786, se establecieron las enseñanzas del dibujo de figura, copia del natural y del yeso, matemáticas y elementos de arquitectura civil, si bien estos últimos «reducidos, como dice Caveda, á muy estrecho círculo, y no como convenía para formar verdaderos profesores.»

En Salamanca fué el gremio de plateros el que tomó la iniciativa, acudiendo en 15 de Octubre de 1782, Francisco de Paula, Vicente Plácido Suárez, Bernardo Velasco y Melchor Fernández Clemente, al Consejo de Castilla, solicitando permiso para establecer la escuela bajo la advocación de San Eloy, su patrono, como en efecto se les concedió, formando los Estatutos D. José Antonio Caballero, Ministro que después fué de Carlos IV, y abriéndose las clases, bajo la protección del Conde de Villalobos el 18 de Enero de 1784 hasta que, en 22 de Febrero de 1798, el Rey se declaró protector de esta escuela concediéndola mil ducados anuales de aumento.

Cinco años después que la Salmantina de San Eloy, se abrió al público la escuela de nobles artes Gaditana de Santa Cristina, inaugurada en 27 de Marzo de 1789, gra-

cias á los esfuerzos reiterados de los gobernadores de aquella importantísima plaza, una de las ciudades de más brillante y antigua historia del reino; harto limitada su esfera en un principio, pues se redujeron las enseñanzas á la aritmética, la geometría y el dibujo natural y científico, no tardó en desarrollarlas con bastante más amplitud que las de Valladolid y Salamanca, aumentándolas con la del grabado en dulce, dibujo de adorno, perspectiva aérea y lineal y arquitectura civil, que dieron excelentes resultados.

La Academia de Zaragoza fué la última que llegó á constituirse, pero no ciertamente por culpa de los zaragozanos, que mucho antes que otras ciudades y aun podría casi decirse que los primeros, se desvelaron por el fomento de las artes haciendo todo linaje de sacrificios, sino por las muchas contrariedades y alternativas que sufrieron y que en más de una ocasión les hicieron desmayar en sus propósitos. En 1714, el patriotismo y amor al arte del escultor Juan Ramírez, le hizo abrir en su casa concurrido estudio nocturno en que se enseñaba el diseño y el desnudo vivo, sólo cerrado á su muerte en 1740; desde entonces los artistas zaragozanos, y con ellos la inmortal Zaragoza, con tesón digno de su nombre, se propusieron, tocados de cerca los beneficios de la escuela de Ramírez, no perdonar ningún género de esfuerzos hasta lograr plantear, con carácter oficial y público, y con el debido desarrollo y amplitud, una Academia de Bellas Artes. Al fin lo consiguieron, pero no sin que antes tuviera que pasar el pensamiento por larga y penosa gestación, abundante en laboriosas crisis é incidentes, y cuyas sucesivas etapas puede decirse que fueron: 1.ª La reapertura de los estudios de casa de Ramírez por su hijo D. José. 2.ª La traslación de los mismos á casa de Don Fray Vicente Pignatelli, celosísimo apasionado de las artes. 3.ª La excitación de la Academia de San Fernando á

los zaragozanos para que mirasen por aquellos estudios, y la representación consiguiente de Pignatelli á Fernando VI, manifestándole los beneficios que el país reportaría con la conversión de aquella escuela sostenida por particulares, en pública Academia. 4.ª La constitución, á consecuencia de dicha solicitud favorablemente informada por la Real de San Fernando, de una junta preparatoria en que entraban el marqués de Ayerve y seis consiliarios de la primera nobleza de Zaragoza, encargada de formar los Estatutos y estudiar los medios de proporcionar recursos. 5.ª El cumplimiento de su cometido por la junta que no logró ver aceptadas sus propuestas, habiendo muerto todos sus individuos antes de 1770. 6.ª La exposición de D. Ramón Pignatelli, heredero de la constancia y aficiones de su hermano Fray Vicente, á la Academia de San Fernando, la que hizo presente en 17 de Agosto de 1771 á Carlos III todo lo hasta entonces acaecido. 7.ª El restablecimiento de la junta preparatoria en 10 de Setiembre de 1771, encargada de las mismas funciones que la primera y de que, con presencia de los Estatutos de la de San Carlos de Valencia, formase los suyos. 8.ª Las sucesivas proposiciones, hasta seis, de la junta al rey para arbitrar recursos hasta 1776, sin que ninguna fuese aceptada, y el decaimiento de ánimo de los profesores cansados de soportar tanto gasto y trabajo, y de ver siempre frustadas sus esperanzas. 9.ª El acuerdo de la junta en 18 de Diciembre de 1777 de hacer un repartimiento mensual entre sus individuos á fin de satisfacer lo que se gastase en las lecciones públicas; el ofrecimiento de los profesores de servir gratuitamente sus clases; el nombramiento, en consecuencia, de D. José Luzán, Don Juan Andrés Marclein y D. Manuel Eraso, para directores de pintura; D. Juan Pita, D. Carlos Salas y D. Domingo Estrada, de escultura, y D. Pedro Ceballos, Don Agustín Sanz y D. Gregorio Sevilla, de arquitectura, y la

nueva apertura de la escuela en la casa del conde de Fuentes el 7 de Enero de 1778. 10. La clausura de la escuela el 19 de Octubre de 1778 por varias causas. 11. Las gestiones de la Sociedad aragonesa de Amigos del País, que la hizo volver á abrir y después á cerrar por falta de medios, á la junta preparatoria. 12. Las nuevas gestiones de la Sociedad aragonesa animada de los mejores deseos, pero falta entonces de recursos, cerca del socio D. Juan Martín de Goicoechea, que se había ofrecido á sostener las enseñanzas temporalmente, y la consiguiente reapertura de los estudios el 19 de Octubre de 1784. 13. La exposición de la Sociedad aragonesa al rey, dándole cuenta de todo lo ocurrido, y la resolución de 30 de Noviembre de 1790, en virtud de la cual consignóse la cantidad de 30.000 reales anuales sobre los propios de Aragón para sostenimiento de la Corporación, encargándose la Sociedad aragonesa de formar los Estatutos. 14. En fin, la creación de la Real Academia de San Luis por Real cédula de 17 de Abril de 1792; la solemne inauguración en 25 de Agosto de sus estudios y la aprobación en 18 de Noviembre de los Estatutos. Por tantos y tales trámites y vicisitudes pasó la Academia de Bellas Artes de Zaragoza, hasta que los nobles aragoneses vieron premiados sus afanes, constancia y sacrificios, logrando contar, sólidamente asentada sobre la segura base de la regia protección y de las cantidades consignadas para su sostenimiento, con una Escuela artística que pudiese emular dignamente las glorias de las establecidas en otras capitales.

De esta suerte, en unas partes por la iniciativa particular, en otras por oficiales excitaciones, aquí por el celo de las Sociedades económicas, allí por las instancias de los gremios de artistas, y donde quiera por el patriotismo y la abnegación de unos y otros, se constituyeron, á ejemplo de la Real Academia de San Fernando, las varias Academias y escuelas de Bellas Artes en provincias, propa-

gándose en todas las ciudades el buen gusto, generalizándose los estudios artísticos, ganando en consideración sus cultivadores, y penetrándose, en fin, de lleno en todas partes por las vías de la artística restauración, desgraciadamente contenida en su pujante desarrollo por los sucesivos calamitosos reinados de Carlos IV y Fernando VII y por la fuerza incontrastable de los transcendentales acontecimientos de todo género en ellos ocurridos.

ARTÍCULO III.

LA ESCULTURA DESDE LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO HASTA FINES DEL SIGLO XVIII.

§ 1.°—Los grandes escultores de la segunda mitad del siglo XVIII.

Relativo florecimiento artístico de este periodo.—Sus caracteres.—Artistas de primer orden.—*D. Juan Pascual de Mena.*—Apuntes biográficos.—Sus obras.—Discípulos de Mena.—*D. Luis Salvador Carmona.*—Su biografía.—Fecundidad de Carmona.—Sus discípulos.—*D. Felipe de Castro.*—Apuntes biográficos.—Castro en Roma y en España.—Sus obras.—Juicio crítico.—Los discípulos de Castro.—*D. Francisco Vergara.*—Su educación.—Su prematura muerte.—*D. Francisco Gutiérrez.*—Su biografía.—Obras de Gutiérrez.—Juicio crítico.—Discípulos de Gutiérrez.—*D. Manuel Alvarez.*—Apuntes biográficos.—Sus méritos.—Obras de Alvarez.—*D. Roberto Michel.*—Biografía y obras de Michel.—Sus discípulos.

Muy otro espectáculo es el que nos presenta la escultura en la segunda mitad de la décimaoctava centuria, del que hemos tenido ocasión de contemplar y lamentar desde la segunda del siglo XVII; y no es que hubieran vuelto para las artes los felices días del siglo XVI, en que pululaban los artistas de primer orden, y tanto ellos como los de categoría inferior se veían solicitados de todas partes para trabajar en fachadas y retablos, claustros y sillerías: aquellos tiempos habían concluído, acaso para no volver, ó cuando menos, seguramente, para volver transformados. Pero cuando se acaba de recorrer el campo casi estéril y desierto de todo un siglo, y de pronto se nos aparece un campo tan cuidadosamente cultivado por

figuras tan interesantes como las de Luis Salvador Carmona, Pascual de Mena, Felipe de Castro, Francisco Vergara, Francisco Gutiérrez y Manuel Alvarez, es natural que lancemos un suspiro consolador.

No creamos con todo que la restauración de las artes se operase súbitamente. Hemos visto ya en la primera mitad del siglo XVIII iniciarse el movimiento en su favor, siquiera su dirección fuese equivocada; y si bien la fundación de la Academia de San Fernando fué un paso decisivo en el buen camino, la regeneración sólo se verificó lenta y gradualmente; aun ya terminado el siglo XVIII, nos encontramos todavía rozagantes y lozanas las aficiones barrocas y riberescas y haciendo estragos el mal gusto. Ni tampoco nos imaginemos que, en la escuela misma de los restauradores, que sólo lo eran relativamente, todo fuese inmejorable; habían caído demasiado hondamente las artes en el abismo de la corrupción para que de un vuelo pudieran elevarse á las alturas de lo perfecto, ni siquiera de lo perfecto humano. Se estudiaba mucho el antiguo, pero sin acabarle de comprender; se alardeaba de filosófico saber, pero sin haber penetrado en el fondo de los verdaderos principios estéticos; se criticaba con acritud, pero la crítica era más bien convencional y dictada por el sentimiento estético, muchas veces desviado de la verdadera senda, que depurada y dictada por la razón, ilustrada en el detenido estudio de la idea absoluta de lo bello. ¿Queremos convencernos de esta verdad? Pues no nos detengamos en los comienzos de la segunda mitad del siglo; lleguemos casi hasta sus fines é interroguemos al *pintor filósofo*, al insigne Mengs, el que daba la pauta y era árbitro del buen gusto y aun pudiera decirse que la más alta personificación de su tiempo; preguntémosle qué entiende por *belleza*; analicemos su contestación, *la perfección figurada y visible de la materia*, análoga á la de Baungarten, *la perfección sensible*, y al

conocer de esta suerte cuán erróneo concepto se formaba de la idea madre de las artes y en qué ideal tan defectuoso buscaba sus inspiraciones, no nos extrañaremos de que, aun estando muy por cima de sus contemporáneos, se hallase, sin embargo, á bastante distancia de la perfección, aun de esa «perfección figurada y visible de la materia,» no vivificada por el divino efluvio del espíritu, en que hacía consistir, mutilándola y torciéndola, la belleza.

Con todo eso no pueden negarse las excelentes cualidades que adornaban á los artistas de su tiempo: su buen deseo de apartarse de las exageraciones y del amaneramiento; su brillante educación, sólidamente cimentada en el estudio del dibujo del antiguo y del natural; la corrección y mesura de sus composiciones; la nobleza y dignidad que sabían imprimir á sus estatuas y grupos; una modestia bien entendida que les evitaba entregarse á los entusiasmos irreflexivos del arrebato y les hacía huir cuerdamente del afanoso anhelo de la originalidad buscada por otros medios que la extravagancia y la rareza. Todavía les quedaban los defectos de alguna actitud convencional, alguna afectación anatómica, cierta monotonía en las líneas por el abuso de las ondulaciones, cierto gusto algo exagerado por la mitología, cierta pobreza de invención, nacida de la desconfianza en los propios talentos y de la sujeción á las reglas; la preferencia de la gracia á la fuerza, de la delicadeza de la ejecución al atrevimiento del pensamiento. Pero estos defectos, sobre quedar rescatados por aquellas cualidades, eran hijos de la época y hay que disculparlos benévolamente. ¿No los tenía el mismo Antonio Canova y Thorwaldsen mismo, los Miguel Angel del Mediodía y del Norte en el segundo Renacimiento?

Los artistas que en España más contribuyeron á la restauración y á quienes más especialmente son aplica-

bles las anteriores observaciones, ya los hemos nombrado: son, por orden cronológico de nacimientos, D. Juan Pascual de Mena, D. Luis Salvador Carmona, D. Felipe de Castro, D. Francisco Vergara, D. Francisco Gutiérrez y D. Manuel Alvarez. Podría decirse, en general, que los defectos y las buenas cualidades que hemos enumerado, como características de la agrupación, se hallan en ellos en relación inversa, que aumenta gradualmente según el siglo avanza; es decir, que cuanto más modernos son, menos defectos tienen.

El primero que se ofrece á nuestra consideración es *D. Juan Pascual de Mena*, nacido en Villaseca de la Sagra en 1707 y muerto en Madrid el 16 de Abril de 1784, siendo uno de los artistas que más influjo ejercieron en su tiempo, tanto por su fama y posición, como por sus enseñanzas en la Academia, el gran número de obras que hizo y los muchos discípulos que dejó. En la Real Academia de San Fernando fué sucesivamente Teniente-Director en 1752, Director diez años después y Director general en 1771, y á él se debió la restauración de muchos yesos del antiguo existentes para el estudio en las salas de la Academia. En él se realiza plenamente lo que acabamos de indicar acerca de los defectos y cualidades de los artistas de la época. Corresponde á aquel número de fundadores entusiastas de la Academia, lleno de fe en el porvenir, anheloso de acabar con el mal gusto, siempre dispuesto á trabajar y á difundir sus conocimientos, afectuoso para con sus discípulos y pródigo en sus enseñanzas; influído de cerca por los Pitué y los Dumandre, sus estatuas se acercan no poco á las creaciones mitológicas y pseudo-clásicas de los jardines de San Ildefonso. Las líneas onduladas, la morbidez de las formas, algo de teatral en las actitudes, exageración anatómica: todo esto se encuentra en las obras de Mena; pero ya se observa cierta disposición á apartarse de los artistas franceses; la

afectación no es tan marcada, no se acentúa tanto la morbidez, se huye el contorno licencioso, los movimientos son menos violentos, y todo es más mesurado, más ajustado á los buenos principios. Puede compararse á este respecto la estatua de Neptuno y los caballos marinos de su fuente en el Prado, con las estatuas de la Granja, para acabar de comprender lo que acabamos de decir.

Mena ejecutó muchas obras, en detrimento, por su número, de su mérito como casi siempre sucede; puede decirse que igualó en fecundidad á los grandes artistas del siglo XVI. Sólo en Madrid se cuentan; la estatua de *Nuestra Señora* con el *Niño* en brazos y *San Juan Bautista*, para San Fermín; un modelo de la de *San José*, para las beatas de este título; *Nuestra Señora de la Soledad*, *San Antonio* y un *Crucifijo*, para Santa Cruz; *San Isidro* en el altar mayor y *Santa María de la Cabeza* en la fachada, para San Isidro el Real; *Nuestra Señora* con el *Niño*, el *Buen Ladrón* y *San Ramón*, para la Merced Calzada; *San Eloy*, para San Salvador; *Cuatro ángeles*, de mármol, para la Encarnación; *San Francisco*, para la Orden tercera; *San Marcos* con dos *ángeles*, *San Benito* y *Santa Escolástica*, para San Marcos; *San Alberto de Bérgamo*, para el Rosario; *San Agustín*, la *Soledad*, tres *Vírgenes de la Correa*, *Santa Rita* y otra *Virgen*, de pequeño tamaño, para San Felipe el Real; *Santa Catalina de Sena*, para Atocha; *San José*, para el convento del Espíritu-Santo; la *Virgen del Carmen*, para las Monjas de Santa Ana; la escultura del retablo mayor de las Monjas de Góngora; un busto de *Carlos III* en mármol, para la Academia de San Fernando, y la estatua referida de *Neptuno*, para el Prado. A más de esto hizo: dos ángeles y dos medallas de mármol, para la catedral de Toledo; dos estatuas de Reyes para el palacio de Madrid, llevadas después al alcázar de Toledo; una *Virgen del Rosario*, para la cartuja del Paular; la de *San Juan de Sahagún*, para la

catedral de Burgos; la *Asunción*, para los Premostratenses de Ciudad-Rodrigo; la escultura del retablo principal y cuatro menores de San Nicolás de Bilbao; la *Sacra Familia*, *San Ignacio*, *San Javier* y *Santa Catalina*, para la parroquial de Santa María de San Sebastián, y la estatua de *San Rafael*, para los Agonizantes de Zaragoza. Recomiéndanse muy especialmente entre todos estos trabajos, muchos de los cuales ya no existen, el *San Juan de Sahagún*, de Burgos; la *Santa Catalina de Sena*, de Atocha; el *Neptuno* del Prado, y todos sus trabajos en mármol.

Los discípulos de Mena, que ya hemos dicho fueron muchos, merecen escasa consideración, y apenas si hubo alguno que llegara á la altura de su afectuoso maestro. Se citan entre otros: *Juan Antonio Pérez de Castro*, que habiendo ganado premio en 1772, en la Academia de San Fernando, alcanzó ir pensionado á Roma, donde falleció prematuramente, malogrando las esperanzas que con su aprovechamiento hiciera concebir; *Cristóbal Salesa*, natural de Borja, que llegó á obtener el título de Académico supernumerario en 1777; el zaragozano *Pedro Estrada*, que ganó uno de los premios generales en 1778; el madrileño *D. José Arias*, que obtuvo una pensión en Madrid, alcanzando el primer premio en 1769, nombrado Académico de mérito en 1782 y pasando después á Méjico, donde en 1788 falleció, con el nombramiento de Teniente-Director de la Academia mejicana de San Carlos; y en fin, el valenciano D. *José Pujol*, discípulo en su patria de *D. Luis Domingo*, Teniente-Director, Director de escultura y Director general sucesivamente de la de San Carlos valenciana y autor de multitud de estatuas y relieves para varios templos de Valencia, entre los que se recomiendan con especialidad el bajo-relieve en mármol de *San Vicente Ferrer*, para el convento de Santo Domingo, y las estatuas de la portada de la cartuja de Portaceli.

Grande fué también la reputación é influencia de *Don Luis Salvador Carmona* entre sus contemporáneos, cabiéndole como á Mena la honra de haber sido uno de los primeros guías, celosos fundadores y sostenedores de la Real Academia de San Fernando, en la que desde un principio fué nombrado Teniente-Director, conservando hasta su muerte, una vez por sus achaques jubilado, el sueldo, honores, voz y voto que le correspondían en activo servicio. El pueblo de Nava del Rey se jacta de haberle dado nacimiento en 1709; desde niño manifestó su vocación artística, haciendo figuras con una navaja, y atreviéndose, sin más estudio ni maestros que su solo ingenio y habilidad, á tallar de muchacho un Crucifijo, por lo que puede decirse de él, con razón, lo que dice D. Manuel Murguía de los Gallegos: que nació escultor. Afortunadamente para Carmona y para las artes, aquella planta agreste que tan vigorosamente se desarrollaba por sus solos esfuerzos, no quedó sin cultivo; un Canónigo á quien llamaron la atención las aficiones de Carmona, le hizo ir á Madrid á la Escuela de D. Juan Ron, que, como sabemos, gozaba entonces en la corte de gran crédito, habiendo venido á sustituir al difunto Pedro Alonso de los Ríos. No tardó Carmona en demostrar ostensiblemente cuán fundadas eran las esperanzas del Canónigo su protector; pronto aventajó notablemente á todos sus condiscípulos, ganándose de tal modo el afecto y consideración del maestro, que no vaciló en confiarle la ejecución de las estatuas de *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza*, para el puente de Toledo, y la de *San Fernando*, para la fachada del Hospicio, célebre por aquel chistoso é incisivo epigrama contra el estilo riberesco en que el poeta pregunta á la imagen:

—Santo de tanto valor
¿Qué hacéis en tal frontispicio?

y el santo responde:

—Os aseguro en rigor,
Que á no estar en el Hospicio
No pudiera estar peor.

Aun antes de terminar seis años de aprendizaje ya había ejecutado hasta 15 estatuas muy apreciables, siguiendo después en compañía de Ron, hasta que, por su muerte se asoció á *D. José Galván*, su yerno, con el que trabajó hasta 1731, en que la sociedad se deshizo, entre otras cosas las estatuas de *San Joaquin* y *Santa Ana*, para el convento de San Juan de Dios, y una *Diviña Pastora*, para el de San Gil. Por fin, después de haberse casado dos veces y haber promovido con notable celo la fundación de la Academia, alcanzando en ella honorífico puesto y consideración á sus servicios debido, falleció en la corte el 3 de Enero de 1767, con gran sentimiento de cuantos con su amistad se honraron.

Particularísimo fomento debieron las artes españolas al celebrado Salvador Carmona; se asegura que llegó á ejecutar hasta 500 estatuas, y es creible, si se atiende á su facilidad en el manejo de los útiles y á la mucha reputación que llegó á adquirir. Sólo en Madrid se citan, entre los trabajos que salieron de sus obradores: el escudo de armas de la izquierda de la fachada principal, parte de los trofeos, conchas y cabezas de encima de los balcones y seis estatuas de reyes para la coronación del edificio, que se quedaron en los sótanos, en el palacio Real; el relieve sobre la puerta de la iglesia en la parroquial de San Nicolás; el grupo de *San Sebastián* y el *Sayón* que le ata, y unos ángeles con uña *Santa Catalina de Pazzis*, para la parroquial de San Sebastián; 15 estatuas para San Fermín; todas las del retablo mayor, excepto la *Virgen* y dos *Evangelistas*, y los sombreros de los púlpitos, para la Merced Calzada; la *Virgen* con el *Niño*, un *Crucifijo* y *San Miguel*, para el oratorio del Salvador; la *Virgen de*

las Angustias y un *Cristo á la columna*, para el de la calle del Olivar; una medalla de *San Camilo* con un ángel, cuatro *Virtudes* y dos *Niños*, *San Felipe Neri*, *San Isidro*, *San Joaquín*, *Santa Ana* y otras, para los Agonizantes de la calle de Fuencarral; un *Crucifijo* y *Nuestra Señora de la O*, para el colegio de Loreto; *San Dámaso*, *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza*, para San Isidro el Real; tres estatuas de la *Virgen del Rosario*, *Santo Domingo* y *Santa Catalina de Sena*, para Santo Tomás; la *Virgen de la Paz*, para Santa Cruz; *Santo Tomás de Aquino*, *Santa Rosa de Lima* y *Nuestra Señora del Rosario*, para Atocha; *San Antonio*, cuatro Evangelistas y cuatro angelitos, para el hospital de la Pasión; *San José*, para la parroquial de San Andrés; *Santa Librada* crucificada, para la de San Justo; *Santa María Egipciaca*, para los Trinitarios descalzos. A esto hay que agregar la celebrada *Virgen de los Dolores*, para la catedral; la medalla en piedra de *Santo Toribio de Mogrovejo*, por la que le regalaron, á más del precio, una rica caja de oro y una sortija de brillantes á su mujer, para el colegio mayor salmantino de Oviedo; un *Cristo á la columna*, para la Compañía; *Santo Domingo*, *San Francisco* y *San Esteban*, para el convento de Dominicos, y el *paso* de Semana Santa llamado de *San Julián*, excepto la estatua de la Virgen, para los Clérigos menores, todo en Salamanca; el adorno en estuco del panteón de Felipe V en San Ildefonso; una medalla de la *Virgen poniendo la casulla á San Ildefonso*, un *Crucifijo* de piedra, otro *Crucifijo*, la *Virgen*, *San Juan* y la *Magdalena* y un escudo, para el colegio de Jesuitas de Talavera la Reina; *San Martín partiendo la capa con el pobre*, para la parroquial de Azpilcueta; 14 estatuas para el convento de dominicos de Valverde; el *Cristo del Perdón* y una *Divina Pastora*, para los capuchinos de Nava del Rey; *San Miguel* y la medalla de la *Asunción*, para la cartuja del Paular; cua-

renta y dos estatuas para la parroquial vizcaina de Segura, doce para la de Vergara y otras muchas para varios templos del reino.

No se piense, sin embargo, que esta fecundidad de Carmona perjudicara notablemente la bondad de sus obras, por más que, como era lógico, se resintiesen algo de ello. Aparte de los defectos comunes á la época, especialmente nacidos del empleo abusivo de las líneas y contornos ondulosos, en lo que Carmona se acerca bastante á Carnicero, no es demasiado lo que se hace sentir la manera franca que necesariamente tuvo que emplear para poder dar concluídos tantos trabajos en su no larga vida.

Entre los discípulos de Carmona, prescindiendo del insigne Gutiérrez, de quien pronto especialmente nos ocuparemos, de su hijo *D. Bruno Salvador* y de sus sobrinos D. Juan Antonio y D. Manuel, á quienes enseñó el dibujo, dedicando á los dos últimos al grabado de láminas, sobresalieron: su sobrino *D. José Salvador Carmona*, hermano de los anteriores, y á quien corresponden, sin contar lo que ayudó á su tío, las estatuas de *San José* y la *Dolorosa*, y un bajo-relieve de los *Desposorios de la Virgen*, para Santa Cruz; la *Virgen* con *Jesús* muerto en sus brazos y un *Crucifijo*, para las monjas de Pinto; la *Concepción*, para la parroquial de San Luis; la *Virgen del Rosario*, para Atocha, y *San Francisco Javier*, para San Sebastián, obras todas ejecutadas en Madrid y en las que procuró igualar á su tío; el madrileño *Alonso de Chaves*, que obtuvo por oposición una de las plazas de la fábrica de porcelana del Buen Retiro, ganando un primer premio en el concurso de 1766, y frustrando con su temprana muerte las esperanzas que con sus adelantos había hecho nacer; el salmantino *D. Luis Manjarrés*, discípulo también de Michel, que alcanzó un premio general en 1760; y en fin, el navarro *D. Juan Felipe Apezteguia*, discípulo además de Gutiérrez y que alcanzó por sus mereci-

mientos el título de académico de mérito de la de San Fernando en 1777, logrando alguna reputación en la corte.

Más todavía que Mena y Carmona impulsó el movimiento de restauración de las artes el gallego *D. Felipe de Castro*, una de las primeras ilustraciones artísticas de su época, no sobresaliendo, como aquéllos, por el número de sus obras, aunque no fueron pocas, sino por sus excelentes cualidades, que le valieron ser considerado altamente, así como que Ceán Bermúdez dijera en su *Diccionario* que «la escultura recobró en España su esplendor con las obras de este profesor,» elogio que, en la época en que se hacía, no juzgamos excesivo. D. Felipe de Castro nació en Noya el año de 1711, y habiendo manifestado, lo mismo que Carmona, su inclinación al arte desde su más tierna edad, comenzó á estudiar en su patria con *Diego de Sande*, pasando después á Santiago, donde gozaba de alguna reputación *Miguel Romay* (á quien erróneamente atribuye Ceán larguísima vida y multitud de obras, siendo así que sólo son suyas, según D. Manuel Murguía afirma, las estatuas de *San Rosendo* y *San Pedro Mozonzo* en las hornacinas del ingreso de San Martín, y que había muerto ya en 1769), con quien Castro amplió sus rudimentarios conocimientos.

No satisfacía á Castro el porvenir que en Galicia pudiera proporcionársele, ni se contentaba su afán de saber con lo que Romay pudo enseñarle: su instinto le lanzaba á otras regiones, y después de haber estado en Lisboa, pasó á Sevilla, donde la amistad del pintor Domingo Martínez le proporcionó el conocimiento de Mr. Rang, y la de éste el de D. Renato Fremín. No corrían entonces para los artistas en Sevilla, con estar allí la corte, los buenos tiempos de los Torrigianos; la jefatura escultórica estaba en manos de Duque Cornejo, y fácil nos es comprender cuán poco satisfarían á Castro los principios de su escue-

la ya comenzada á desacreditar. Los consejos de Fremín, á quien no se le ocultó, viendo las estatuas de *San Leandro* y *San Isidoro*, el positivo valer de Castro, y las excitaciones del pintor portugués Francisco Vieira, que acababa de llegar de Roma, decidieron á D. Felipe á embarcarse para la ciudad de los Césares, bien convencido de que sólo allí podría encontrar lo que buscaba, y emprendiendo el camino de Cádiz, realizó su sueño de oro el año 1733. Marini y Valle fueron sus maestros en la corte pontificia, y tantos fueron sus progresos, que Felipe V le otorgó una pensión para que pudiera sostenerse con más desahogo; desde el año 1739, en que obtuvo el primer premio en la Academia de San Lucas, las distinciones cayeron sobre él: la Academia de San Lucas le nombró su miembro; hízole igual honra la de Florencia, y los Arcades le dieron el pintoresco nombre de *Galecio Libádico* al admitirle afectuosamente entre los individuos de su Corporación.

Por fin llegó la hora de regresar á su patria, que no en vano fiaba mucho de él. Llamado por Fernando VI apenas ocupó el trono, D. Felipe de Castro abandonó, no sin sentimiento, las orillas del Tíber, y después de haber visitado detenidamente á Florencia, tomó el camino de Madrid, donde en seguida comenzó á trabajar en los retratos del rey y de la reina, que le valieron el nombramiento de primer escultor de Cámara.

Por entonces se trabajaba en la fundación de la Academia, y Castro, honrado por tantos títulos, no fué seguramente de los que menos contribuyeran á su establecimiento y arraigo; le tocaba de derecho el puesto de Director en la escultura, y nadie se lo disputó, presentando en la sesión inaugural un celebrado relieve alusivo al acto; en 1763 fué nombrado Director general; en 1768 Académico de mérito de la de San Carlos de Valencia, y por fin, en 1775, lleno de honores y merecimientos, bajó

al sepulcro dejando la luminosa huella de sus obras.

Las más notables y conocidas fueron: las estatuas de *Trajano* y *Teodosio*, del patio principal del Real Palacio; algunas de los reyes que debían servir para su coronación; cuatro medallas de los *Trabajos de Hércules*, para el adorno interior del mismo y la fuente de mármol del palacio de Boadilla, terminada por su discípulo Alvarez. Además de estas obras ejecutó un *león*, para la escalera, y otro que se quitó para la fachada principal; dos niños sobre el ingreso de la Real capilla y los serafines de las pechinas, en el palacio Real de Madrid; las cabezas y manos de la *Virgen* y el *niño*, para la parroquial de San Juan; dos ángeles de mármol, para la Encarnación; los modelos del estucado y ángeles del cornisamiento, ejecutados según aquéllos por Michel, y el busto de D. Jorge Juan, en la capilla de Valvanera; unos niños, para las verjas de los jardines del Buen Retiro, otros para la capilla del palacio de Bobadilla y el busto del inquisidor D. Francisco Pérez de Prado, para el convento de Jesuitas de la ciudad de Teruel, fundación de aquel personaje, con otras varias menos conocidas.

No está ciertamente el mérito de Castro en haber sabido imprimir al arte nueva dirección, ya iniciada en anteriores trabajos, ni en haber comprendido mejor que sus contemporáneos, el antiguo, ni en haber abierto nuevas vias á la filosofía del arte, aunque era dado á inquirir noticias de su historia; lo que en Castro se celebraba era el sabor al antiguo, según entonces se comprendía, de sus estatuas; era la corrección de sus contornos, la valentía de su dibujo, la exactitud de las proporciones, la mesura de los movimientos, la dignidad de las actitudes. Y á la verdad que en esto no se engañaron sus más afectuosos panegiristas. Hoy podrían encontrarse en Castro muchos defectos, la mayor parte disculpables; entonces, en su tiempo, no se le encontraba apenas ninguno; y

como para juzgar á un artista no se le debe desprender de la sociedad en que vive, sin desconocer los más elementales principios de la sana crítica, preciso es otorgarle la más alta estimación, y sin llevar demasiado lejos el elogio, haciendo partir de él la restauración, confesar que fué de los que con más eficacia la impulsaron.

Entre sus discípulos merecen particular mención, sin contar al insigne D. Manuel Alvarez, el madrileño *Don Fernando del Castillo* y el catalán *D. Carlos Salas;* el primero obtuvo un premio de la Academia á los catorce años, dedicándose después con preferencia á la pintura, en la que hizo notables progresos; y el segundo, nacido en Barcelona en 1728 y habiendo ganado repetidamente varios premios, fué propuesto al Rey para una pensión en Roma, que no pudo aceptar por tener que asistir á sus ancianos padres, con lo cual se le truncó, en parte, el porvenir desgraciadamente, pues habiendo podido llegar á la altura de la artística gloria, se vió detenido á la mitad del camino, quedando entre las medianías. Sus obras fueron muchas y su crédito grande en Zaragoza, donde enseñó á modelar á los alumnos que concurrían á las lecciones de la Junta preparatoria. Ceán enumera como suyas, además de los bajo-relieves en piedra para el palacio de Madrid, de sus trabajos académicos y de los modelos en barro para la casa-lonja de Barcelona, algunas estatuas para los Agonizantes de Atocha en Madrid; la mayor parte de las medallas ovaladas en mármol de la capilla de la Virgen; la grande de la *Asunción* á espaldas de la misma; dos estatuas y multitud de adornos en la catedral del Pilar; las estatuas de *San Vicente* y *San Bartolomé* en la de la Seu, y las de *San Francisco* y *San Antonio* del convento de capuchinos, en Zaragoza; la escultura del retablo mayor y la del Trasagrario de la cartuja de Fuentes; la escultura de mármol del retablo del panteón de los Reyes de Aragón; las medallas de estuco

que representan los hechos de estos reyes y otros adornos de la misma materia, en San Juan de los Reyes; la del retablo mayor de los capuchinos de Tudela; cinco relieves de mármol en la catedral de Tarragona y la estatua que representa á Reus apoyada en su escudo de armas en la población de su nombre.

D. Francisco Vergara el Mozo, para distinguirle de su tío del mismo nombre el Viejo, nació en Alcudia de Carlet el 19 de Noviembre de 1713, del escultor *Manuel Vergara* y su esposa Josefa Bartual, y después de haber estudiado el dibujo en casa de Evaristo Muñoz y la escultura con su tío, habiéndole obligado á marchar á Madrid el no poder sufrir los elogios que de su primo Ignacio se hacían, y yèndo pensionado más tarde á Roma por la Junta preparatoria de la de San Fernando, murió en la ciudad pontificia el 30 de Julio de 1761 sin haber podido regresar á España por los muchos é importantes encargos que allí se le hicieron. La alta reputación que alcanzó en Roma Vergara y que le valió el nombramiento de Académico de San Lucas con el de individuo de mérito que la de San Fernando le envió, así como encargos tan honrosos como los de la estatua de *San Pedro Alcántara*, que tanta resonancia tuvo en Europa por los grabados de Pedro Campana que la reprodujeron, y el del sepulcro del Cardenal Portocarrero para la iglesia del priorato de Malta, fué verdaderamente merecida.

Desgraciadamente la influencia por Vergara ejercida en la regeneración de nuestro arte fué bien escasa; su continuada permanencia en Roma y su temprana muerte nos arrebataron casi por completo las esperanzas que en él pudiéramos cifrar y privaron de poderoso elemento auxiliar á la Real Academia de San Fernando en su fecunda y laudable obra. Las estatuas en mármol de las tres *Virtudes Teologales* y los tres bajo-relieves en la misma materia que representan *El bautismo de San Ju-*

lián, San Julián haciendo cestas con su criado, San Lesmes y la *Aparición de la Virgen á San Julián,* que es el mayor, todo para el retablo de San Julián en la catedral de Cuenca, prueban cumplidamente lo mucho que podían esperar de Vergara las artes españolas. No ya las incorrectas formas y violentas actitudes de los tallistas del principio del siglo, pero ni aun la teatral afectación de las estatuas de la Granja, se encuentran ya en los mármoles de Vergara; median apenas entre unas y otras unos años y se interpone sin embargo entre las mismas una época.

Catorce años después que Vergara, nació en San Vicente de Arévalo *D. Francisco Gutiérrez,* llamado á ser uno de los más eminentes artistas del siglo XVIII. Como Carmona y Castro, manifestó desde niño su afición, y para cultivarla marchó á Madrid á la Escuela de D. Luis Salvador, donde permaneció hasta que su sobresaliente mérito hizo que la Junta preparatoria le pensionase en 1749 para hacer en Roma sus estudios. Doce años después volvió á España, y no tardó en presentársele brillante ocasión con el sepulcro de Fernando VI de demostrar su aprovechamiento é inteligencia. Desgraciadamente razones de economía hicieron encomendar la obra á *Don Juan de León,* que había ya ejecutado, al gusto pseudoclásico, el de la reina Doña Bárbara, é hizo después en compañía de *D. Lorenzo Lozano* varios adornos en estuco para la capilla de Nuestra Señora del Pilar en su catedral de Zaragoza, y autor que fué del *San Nicolás* de Atocha y otras estatuas, y sólo después de haberse retirado León por no poder cumplir su ajuste, fué llamado Gutiérrez á terminarlo, ejecutando con otro gusto que León, las estatuas de la *Abundancia,* la *Justicia* y el *Tiempo,* los *Niños llorosos* y el escudo de las armas reales. El sepulcro es elegante y rico, y su composición excelente, descubriéndose en ella las aficiones mitológico-alegóricas y la erudición clásica de la época.

Esta obra dió mucho crédito á Gutiérrez, y la Academia de San Fernando, que le había elogiado merecidamente, se apresuró á aprovechar la ocasión que la jubilación de Carmona le presentaba de mostrar su consideración á su distinguido pensionado, y le nombró para ocupar la vacante que su maestro dejara en 1765, no sin que antes, durante su misma estancia en Roma, le hubiera honrado con el título de Académico de mérito, complacida ante los progresos que en el arte hacía, demostrados en los modelos y dibujos que enviaba. Más todavía que por su sepulcro de Fernando VI, es popular, por decirlo así, el nombre de Gutiérrez, por la estatua y carro de la Cibeles en el paseo del Prado, uno de los más bellos adornos de Madrid, justamente alabado por cuantos, teniendo en cuenta la época en que se produjo, no juzgan su mérito á través del prisma de las ideas corrientes. Además de esta obra, que fué la última, trabajó Gutiérrez, que falleció el 1.° de Setiembre de 1782 á los cincuenta y cinco años de edad, la *Fama* y el *Niño*, con el escudo de armas del coronamiento en la Puerta de Alcalá; toda la escultura de esta puerta que mira hacia el campo, y el escudo de armas y demás trofeos de la Puerta de San Vicente. Estos son sus trabajos más conocidos é importantes; hizo, además, un modelo para la estatua de Felipe V; una pequeña estatua de la *Virgen*, y el modelo de la de *San José*, para Santa Cruz; la estatua de la *Humildad* y dos relieves en estuco de la *Esperanza* y la *Caridad*, para San Isidro el Real; el friso de la cúpula con niños y festones de estuco para la Encarnación; gran parte de la escultura del altar mayor en San Antonio de los Portugueses; la estatua del *Salvador* abrazado á la cruz, para los PP. del Salvador; las estatuas en estuco de *San Elías* y *Santa Teresa*, para las monjas de las Maravillas, y dos grupos de ángeles para San Francisco en Madrid; las estatuas en estuco de *Santo Tomás de Villanueva* y *San Juan*

de Sahagún, para el colegio mayor de Oviedo, en Salamanca; las de los arcángeles *San Gabriel* y *San Rafael*, para los Mercenarios calzados de Huete; las de *Santo Domingo* y *San Pedro Alcántara*, para la catedral de Osma; la *Virgen* con el *Niño*, para el templo de Valencia; la medalla de *San Pedro Alcántara* y los modelos de las estatuas de la *Fe* y la *Humildad*, para los Franciscos descalzos de Arenas; un calvario para la Cartuja del Paular, y la *Virgen* con su *Hijo* en brazos, para la catedral de Tarazona.

Por lo que hace al mérito de Gutiérrez, particularmente distinguido por el buen gusto que en los plegados y partidos de paños tenía, hasta el punto de que Mengs le encargaba modelos por esta causa, he aquí el juicio que emite el ilustrado Caveda, con el que estamos en un todo conformes: «Comedido y circunspecto, ya que no vigoro»so y enérgico, supo dar proporción y sencillez á sus es»tatuas; y sin los caprichosos arranques que poco antes »se consideraban como una belleza del arte, acertó á ser »sencillo sin frialdad, agradable en las formas, aunque »se quisieran más puras, y atinado en la manera de ple»gar los paños, como entonces lo practicaban los artistas »de más crédito.»

Entre los discípulos más notables de Gutiérrez, que tuvo naturalmente por su posición en la Academia y su crédito muchos, se cuentan, además de D. Alonso Chaves y D. Juan Felipe Apezteguia, ya citados como discípulos de Carmona, sus sobrinos *D. José Guerra* y *Don Martín Gutiérrez*, con *D. Pablo Serra*, discípulo que había sido en Barcelona de *D. Salvador Gurri*, y en Valencia de *D. Ignacio Vergara*, y autor de cuatro estatuas y el bajo-relieve en mármol de la portada del monasterio de Monserrat, y de otras estatuas para varios templos de Cataluña, y *D. José Martínez Reina*, que llegó á ser Académico supernumerario de la de San Fernando, así como Serra Académico de mérito.

Contemporáneo de Gutiérrez fué el insigne D. *Manuel Álvarez*, «apoyo de su profesión» como le llama Ceán, nacido en la ciudad de Salamanca el mismo año que Gutiérrez veía la luz en San Vicente de Arévalo. Precisamente por entonces se hallaba en gran predicamento en la ciudad del Tormes D. Simón Thomé Gavilán, el pariente del famoso autor del famosísimo transparente de la catedral primada, y sus lecciones fueron las primeras que Álvarez escuchó, así como más tarde las de Carnicero. Álvarez, sin embargo, como Castro, como Vergara, como Gutiérrez, no podía satisfacerse ni con unas ni con otras, sentía en sí el hálito del genio y aspiraba á algo más que á aprender churriguerescas máximas con Thomé, y á trazar líneas onduladas con Carnicero: la fama de D. Felipe de Castro, recién llegado de Roma, le llevó á Madrid y en su escuela fortificó vigorosamente el instintivo buen gusto con que la naturaleza amorosamente le dotara. Tan satisfecho debió quedar el maestro de los rápidos progresos del discípulo, que no vaciló, á poco tiempo de su llegada, en encomendarle la ejecución de las estatuas de Witerico y Walia que habían de servir para el coronamiento del Real Palacio, y que merecieron los más cumplidos elogios de los inteligentes, así como en confiarle la de tres de los cuatro querubines que para la Capilla Real le habían encomendado, y que una enfermedad le impidió ejecutar; los tres querubines agradaron tanto, que desde entonces fué elegido Álvarez para hacer la escultura restante de dicha capilla con otros varios profesores.

Magnífica ocasión se le presentó á Álvarez con la fundación de la Academia de San Fernando, en cuya sesión inaugural fué nombrado para modelar á vista de todos los asistentes, de poder perfeccionar sus ya profundos conocimientos en el centro obligado de las artes, en la ciudad pontificia; desgraciadamente su quebrantada salud

no le permitió realizar sus propósitos, y aunque en 1754 ganó, además del primer premio, una pensión, se vió precisado por tan triste motivo á no utilizarla. No debe, pues, perderse de vista, al juzgar el mérito de Álvarez, esta atendible circunstancia. Álvarez no tuvo la suerte de Gutiérrez, de Castro, de Vergara, de todos sus contemporáneos más ilustres, de estudiar en Roma los magníficos restos del antiguo; y sin embargo, el nombre de *Griego* con que por los profesores era saludado, muestra el tacto y la instintiva penetración que del ideal clásico tenía. Es verdad que ya en Madrid, y fundada la Academia, tenía á su disposición los vaciados de las obras maestras; es cierto que estaba colocado bajo la dirección de Castro, educado en Roma con notable aprovechamiento; pero también es innegable que quienes cimentaron la educación de Álvarez fueron sus maestros de Salamanca Simón Thomé y Alejandro Carnicero, representante aquél y ardiente adalid del borrominesco estilo, é imitador éste, en cierto modo, de los estatuarios franceses de la Granja; que los yesos de la Academia no podían suplir la contemplación directa de los mármoles grecoromanos, ni las lecciones de Castro eran más que lejano eco de las dadas en Roma á la vista de las estatuas antiguas, ni acaso produjeron otro efecto que el de apartar del verdadero camino el innato buen gusto de Álvarez, haciéndoselo ver todo por los ojos de su maestro. ¿Quién sabe hasta dónde hubiera podido llegar el escultor salmantino, si, trasladado á orillas del Tíber, se hubiera encontrado rodeado por todas partes de recuerdos clásicos, tan conformes á su gusto y á su manera de ser artística? ¿Quién sabe si, lejos de toda influencia y frente á frente de los mármoles griegos, no hubiera llegado á identificarse con el espíritu de sus autores, revelando á sus contemporáneos el verdadero ideal que aquellas creaciones informara? El mérito de Álvarez, que contra todas las in-

fluencias de su primera educación sabe elevarse, no tan sólo á la altura á que su último maestro educado en Roma llegara, sino más arriba aún en su acomodamiento á las enseñanzas del antiguo, como el nombre de *Griego*, que sus comprofesores le daban, cumplidamente lo prueba, sube de punto ante estas consideraciones, y es imposible, por tanto, no concederle el cetro del arte escultórico entre los artistas de su tiempo, cetro que, aun prescindiendo de estas circunstancias, pocos se atreven á negarle, y que en vida le fué reconocido al preferir á todos los demás su modelo para la estatua ecuestre de Carlos III, que al fin no pudo ejecutarse por causa de la guerra, como antes no había podido hacerse por la misma razón la de Felipe V, para la que también presentó un modelo que, como Ceán insinúa, hubiese también sido preferido si hubiera llegado el caso de hacer la elección.

Álvarez ejecutó muchas obras. Las más notables y conocidas son: la estatua de *Apolo* y las *Cuatro Estaciones* de la fuente de su nombre, en el Prado; los modelos de los seis ángeles vaciados en bronce del retablo principal de la Encarnación, en Madrid, y la medalla en mármol del retablo de la capilla de los canónigos, en Toledo. Además de estas ejecutó, para varios templos y palacios en Madrid, sin contar las ya citadas, ni la conclusión de la escultura de la fuente del palacio de Boadilla, principiada por Castro: una medalla en mármol del *Consejo de guerra*, dos niños de estuco y la *Concepción* para Palacio; la estatua de *San Norberto* para los Premostratenses; varios ángeles y estatuas para el oratorio del Salvador; la de la *Fe* para San Isidro el Real; los modelos de la *Huída á Egipto*, y otros para San Sebastián; y una esfinge de piedra para la entrada del palacio del duque de Liria. En Salamanca hizo los bustos de los fundadores del convento para los Agustinos calzados; la estatua del beato Caracciolo para los Clérigos menores, y otras para la Merced.

Ejecutó además: la estatua de la *Concepción* para el palacio arzobispal de Toledo; las medallas en mármol del *Nacimiento*, *Presentación* y *Desposorios de la Virgen*, la estatua en estuco de *San Jerónimo* y otras para la catedral del Pilar de Zaragoza; la de la *Virgen del Rosario* para los Benedictinos de San Millán de la Cogulla; la de *San Antonio* para la parroquial de Villaluenga; la de *Santa María Egipciaca* para el Valle de Mena; la del *Rosario* para Chinchón; la de *San Antonio de Padua* para Colmenar de Oreja y la de *San Ignacio de Loyola* para los jesuitas de Cuenca.

El insigne Álvarez, después de haber sido sucesivamente en 1762, 1784 y 1786 Teniente Director de escultura y Director general de la Academia de San Fernando, falleció en Madrid el 18 de Marzo de 1797, siendo enterrado en la parroquia madrileña de San Andrés, y dejando el cetro que tan dignamente supiera llevar, á don José Álvarez, el autor inmortal del grupo de *Héctor* y *Antíloco*, el compañero de Cánova y Thorwaldsen, el legítimo restaurador en España del verdadero arte clásico.

Al lado de Gutiérrez, Castro y Álvarez, merece sin duda figurar, por su influencia y su valer, el artista francés *D. Roberto Michel*, nacido en Puig du Velay en 1720, y muerto en Madrid en 1786. Michel, lo mismo que Olivieri, puede decirse que nos pertenece. Después de haber estudiado con Bonfili, Perrachi, Dupont y *Luquet*, vino con este último á Madrid, y desde un principio logró llamar la atención por su grande habilidad; su primera obra la hizo delante del arquitecto de Palacio, D. José Pérez, á quien se había presentado, y que quedó admirado de su presteza é imaginación cuando, al preguntarle si se atrevería á modelar un *Padre Eterno*, Michel le respondió que no tenía inconveniente, con tal de que fuese á su presencia, haciéndolo, en efecto. Tras esta prueba decisiva que le sirvió para que Pérez le encargase un

Padre Eterno colosal en madera para la catedral de Murcia, Michel se abrió pronto paso en la corte; y en tal modo creció su crédito, que al fundarse la Academia de San Fernando se le nombró Teniente de escultura, llegando después á ser escultor de cámara de Fernando VI y Carlos III, Director de escultura y Director general en 1785, en cuyo cargo murió el 31 de Enero del año siguiente, con general sentimiento de todos los artistas, siendo enterrado en Santa María.

Las cualidades sobresalientes de Michel eran: la vivacidad de concepción y la presteza de ejecución. Tiépolo mismo se admiraba de la prontitud con que trabajaba. Sin embargo de eso, no carecen sus obras de corrección, y aunque en ellas se hace sentir demasiado el empleo abusivo y monótono de las curvas y algo de amaneramiento en las actitudes, son apreciables por su esbeltez, gracia y buenas proporciones. Las más conocidas y notables son: la *Esperanza* y la *Caridad*, de la fachada de San Justo y Pastor; los leones de la fuente de *Cibeles*, en el Prado, y dos *Tritones* en una de las cuatro fuentes pequeñas del mismo paseo; el escudo de armas de la *Aduana;* los trofeos y adornos de la puerta de Alcalá que miran á la población, y los del salón de baile de Palacio. Ejecutó además de estos trabajos: el león de mármol de la derecha, compañero del de Castro, de la escalera de Palacio, y varios niños de adorno para el interior y capilla del mismo; las estatuas de *San Fernando* y *Santa Bárbara*, para el Buen Retiro; toda la escultura del retablo mayor, excepto la imagen titular, para San Fermín; cuatro *Profetas*, para San Millán; el sepulcro y busto del Duque de Arcos, para la parroquial de San Salvador; unos ángeles de estuco, para San Marcos; la estatua de *San Pascual Bailón*, para San Bernardino; las de *San Joaquín* y *San José*, para las Comendadoras de Santiago; la del titular, para San Felipe Neri; la *Virgen del Carmen*, para

los Carmelitas Descalzos, y la de *San Prudencio* y *San Martín de Loynaz*, para San Ignacio en Madrid, con más algunos adornos para el palacio del Pardo, la capilla de Aranjuez y la colegiata de San Ildefonso; un busto en mármol de Carlos III, para Vitoria; el sepulcro del Conde de Gajes, para los Capuchinos de Pamplona, y la estatua en la misma materia de la *Concepción*, para la catedral de Osuna.

Entre los más distinguidos discípulos de Michel, se cuentan: *D. Pedro Loraje*, que ganó primer premio en 1760 y el extraordinario en 1763, frustrando con su muerte las más lisonjeras esperanzas, y *D. Antonio Primo*, á quien se le concedió una pensión para que estudiase en Madrid con el escultor francés, llegando á obtener en 1757 el primer premio, y tres años después una pensión en Roma, siendo recibido Académico de mérito de la de San Fernando en 1766, á su vuelta de Roma, y autor de la fuente del jardín del Casino del Rey, que contiene un niño agrupado con un cisne, en el Escorial; los bajo-relieves de encima de las tribunas en la Encarnación, la escultura de la fachada de la Casa de Correos, y los niños de la fuente frente á la puerta de Atocha.

§ 2.º—Los artistas de segundo y tercer orden de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los artistas de segundo orden.—*D. Pedro Costa.—D. Antonio Salvador.—D. José Ramírez Benavides.—D. Ignacio Vergara.—D. Francisco Zarcillo y Alcaraz.*—Obras y méritos de estos artistas.—Otros escultores y sus obras.—Conclusión.

Sin ponerlos al nivel de los Álvarez, Gutiérrez y Castros, preciso es otorgar preferente puesto en el cuadro histórico del arte escultural de la décimaoctava centuria, á D. Pedro Costa, D. Antonio Salvador, D. José Ra-

mírez Benavides, D. Ignacio Vergara y D. Francisco Zarcillo y Alcaraz, á los unos por sus excelentes cualidades, á los otros por su influencia y á todos por su positivo mérito. D. *Pedro Costa*, natural de Vich, de los primeros Académicos de mérito de la de San Fernando, mantenedor en Barcelona de los estudios de Bellas Artes y de los primeros en combatir en Cataluña el estilo churrigueresco, fué autor del retablo mayor de las Comendadoras de Santiago, de la estatua en piedra del *Arcángel* titular de la fachada de San Miguel del Puerto, la *Caridad* de la fachada del Hospital, el *Precursor* de las monjas de San Juan de Malta y el retablo mayor de los Clérigos regulares en Barcelona, con más las estatuas y retablo de los Mercenarios de Manresa, los mayores de Santa Clara de Vich y la parroquial de Berga; la portada y dos Virtudes, de veinticinco palmos, de la catedral gerundense; la estatua de Felipe V de la Universidad de Cervera, y la imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* de la capilla de los Dolores de Teberga. Dice Ceán de este escultor «que fué uno de los mejores de su tiempo en Catalu»ña, y aun se igualaría á los antiguos si no cayese en la »flaqueza de leer nobiliarios indagando el origen ilustre »de las primeras casas de aquel Principado, con tal te»són, que dejó escritos tres tomos;» y aunque nosotros ignoramos por qué sean incompatibles las aficiones á estudios heráldicos con la imitación del estilo clásico en la escultura, transcribimos el juicio de Ceán por lo que tiene de curioso y peregrino.

D. Antonio Salvador, natural de Onteniente, discípulo de Capuz y llamado el *Romano* por haber hecho sus principales estudios y residido largo tiempo en Roma, con gran estimación de su maestro Rusconi, escultor del Papa, que se obligaba, después del regreso de Salvador á España, á dejarle su estudio con modelos, libros y diseños si se decidía á volver á Roma, se distinguía en la es-

pecialidad de los *Crucifijos*, de los que hizo gran número para varios templos y particulares, ejecutando uno para Rusconi que se lo pidió con empeño antes de despedirse de él; después de haber impulsado los estudios de Valencia, presentando á la Academia de Santa Bárbara un relieve de *Nabucodonosor y los tres hebreos echados al horno*, y de haber trabajado varias imágenes de *Jesús Nazareno*, de la *Virgen de la Piedad* y otras para varias iglesias del reino de Valencia, murió en la ciudad de este nombre en 1766, con gran sentimiento de sus conciudadanos.

D. José Ramírez Benavides, primogénito del celebrado Juan, en cuya casa tuvo origen la Academia de San Luis, no nos es del todo desconocido, sabiendo ya que á sus esfuerzos y constancia se debió el que los estudios nocturnos de su casa continuasen á la muerte de su padre. Su modestia era extremada y sus deseos de perfeccionarse grandes, como lo prueba el haberse excusado de aceptar la dirección de las obras de la catedral del Pilar, por su insuficiencia, y el haberse puesto con celoso empeño á las órdenes de D. Ventura Rodríguez durante los catorce años que por su renuncia estuvo en Zaragoza, y durante cuyo tiempo hizo varias medallas y bajo-relieves en aquella iglesia, que son sus mejores y últimos trabajos, habiendo antes ejecutado (auxiliado por su hermano *Manuel*, que profesó más tarde en la cartuja de Auladei, adornada con estatuas de su mano, llegando á ser Académico de mérito de la de San Fernando) otros muchos trabajos para Cuenca, Navarra, y sobre todo Zaragoza, entre los que se citan principalmente la escultura del altar de San Antonio en la catedral del Pilar, un bajo-relieve de la *Anunciación* y varias estatuas para el santuario de Nuestra Señora del Portillo y para la parroquial de la Magdalena; un relieve en estuco de la *Virgen del Pilar*, para San Lorenzo Justiniano, en Cuenca, y un reta-

blo mayor para la iglesia principal de Peralta en Navarra, obras todas que se resienten bastante del mal gusto todavía dominante y acusan la filiación artística de Ramírez.

Tampoco nos es desconocido el nombre de *D. Ignacio Vergara:* se nos ha presentado ya como hijo de Francisco, el Viejo, como acobardado émulo de su malogrado hermano mayor, como rival de su primo Francisco, el Mozo, el más famoso de los escultores de la familia, y como uno de los promotores de la Academia de Santa Bárbara y primer Director de la de San Carlos. Siendo acreditado artista, trabajó multitud de obras, especialmente para Valencia, contándose entre ellas la *Santa Rita*, que determinó á su primo á separarse de él por no poder sufrir los elogios que se le prodigaban; el grupo de los *Dos ángeles adorando el nombre de María*, para la fachada de la catedral, cuyo modelo eligió Olivieri prefiriendo á Vergara sobre sus competidores; el relieve del *Sacrificio de Caín y Abel*, presentado á la Academia de Santa Bárbara; *San Juan* y *San José*, para San Juan del Mercado; *San Pascual Bailón*, para San Felipe Neri; una medalla de *San Antonio abad*, para la parroquial de San Martín; dos relieves para el Carmen descalzo; la estatua en piedra de Carlos III y las *Virtudes*, para la fachada de la Aduana; cuatro *Evangelistas*, para el retablo mayor y las estatuas en piedra de *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San José*, para los Escolapios, y otros varios relieves y estatuas, para Santa Catalina y otros templos de Valencia; hizo además la estatua de *San Pedro de Alcántara*, para los Franciscos descalzos de Villareal; la de la *Virgen*, para la cartuja de Portaceli; el retablo principal de San Agustín en Castellón, cuatro estatuas de Santos para San Felipe Neri en Barcelona; la de *San Miguel*, para los Franciscos descalzos de Yecla, y la de *San Bartolomé*, para la portada de la parroquial de Godella. Si Ignacio

Vergara hubiera podido, como su primo, perfeccionar su gusto en Madrid y Roma con el estudio del antiguo, hubiera sido seguramente, uno de los mejores artistas de su época: aun abandonado á sí mismo, no dejó de abrirse paso y figurar en primera línea, como sabemos, entre los escultores de su patria. Después de haber alcanzado el nombramiento de Académico de mérito de la de San Fernando, murió siendo Director general honorario de la de San Carlos el 13 de Abril de 1776, llevando con gran pompa su cadáver en hombros sus discípulos.

Por último, *D. Francisco Zarcillo y Alcaraz*, hijo del escultor capuano *Nicolás Zarcillo* (dudamos un poco por la estructura léxica del apellido de la veracidad de la noticia de su origen), nació en Murcia en 1707 y llegó á igualar en fecundidad y crédito á los más afamados artistas de la época. Veinte años tenía cuando la muerte de su padre le dejó la pesada carga de sostener á su madre y á seis hermanos, entre los que se contaban el malogrado *D. José*, que llegó á hacer grandes progresos en la escultura; *Doña Inés*, que dibujaba y modelaba con habilidad y gusto, y *D. Patricio*, que encarnaba y estofaba sus estatuas; Zarcillo se penetró de la gravedad de la situación, y con entusiasmo propio de su edad, arrostró las circunstancias, proponiéndose sacar á flote aquel buque sin piloto. No se engañó en sus esperanzas; la estatua de *Santa Inés* de Montepoliciano para los dominicos de Murcia, empezada por su padre, fué la base de su reputación, y desde aquel momento nunca le faltó trabajo que excediese á cuanto pudiera desear; diez y seis templos de Murcia, cinco de Cartagena, cuatro de Lorca, tres de Orihuela, dos de Hellín, otros dos de Alcantarilla, y otros varios de Almería, Nova, Alicante, Baza, Chinchilla, Villena, Albacete, Yecla, Alhama, Monteagudo, Totana, Jumella, Almidete, Mula, Peñas de San Pedro, Almarazón, Sax, Algezares, Alberca, Ilera-Alta, Fuente, Álamo y

otros se preciaron de tener obras de su mano, llegando las que hizo á 1.792, según cálculo de Ceán.

Llegada á Madrid su fama, fué llamado para trabajar en las estatuas de piedra de los Reyes de España para la coronación de Palacio; pero ya que las obligaciones de su casa no le habían permitido ir á Roma, no quiso aceptar tan honrosa comisión; lo que, si le privó de alcanzar el título de Académico y otros honores, que seguramente en Madrid hubiera obtenido, le ganó las simpatías de sus paisanos, haciendo que lloviesen sobre él aquel sin número de encargos que siempre le abrumaron, como en otro tiempo abrumaban los suyos á los Berruguetes y Gregorio Hernández. Zarcillo, á su vez, sobre corresponder á lo que de él se esperaba, se empeñó en dotar á su ciudad natal de una Academia, y lo hubiera logrado si rencillas de los profesores no la hubieran ahogado en germen. De sentir es que las circunstancias porque Zarcillo atravesó, viéndose abandonado á sí propio á los veinte años y con la grave, ineludible y urgente necesidad de atender á una familia numerosa en una ciudad desprovista de medios y recursos para el artista, le impidieran cultivar debidamente sus naturales talentos. Se dice que para estudiar mejor el natural, á lo que siempre mostró cuerda predilección, recogía en su casa á los pobres forasteros, bien conformados, y copiaba sus desnudos; no desaprovechaba, por lo tanto, ninguno de los escasos medios que para perfeccionarse en aquella población y en sus condiciones, se le ofrecían; y no es fácil prever hasta dónde hubiera llegado, si otras circunstancias le hubieran favorecido. Por lo demás, si juzgado Zarcillo sin desatender el conjunto de particulares causas que determinaron su artística personalidad, encontramos apreciables sus obras, desprendido de ellas y atendiendo á la cultura de la época, encontramos en sus estatuas, junto á su laudable deseo de perfección, muchos

y considerables defectos; debemos, sin embargo, ser indulgentes con él, y sin ponerle al nivel de los Alvarez, ni siquiera de los Vergaras, hacer resaltar su interesante figura.

Fuera de los escultores nombrados ya, no nos ofrece el siglo XVIII más que artistas oscuros y vulgares y alguna que otra figura que pugna por elevarse del ordinario nivel, sin llegarlo á conseguir, ora por falta de talento, ora por adversas circunstancias, ora por nocivas influencias; *Jose López*, elegido para modelar públicamente en la solemne inauguración de la Academia de San Fernando y autor de una de las estatuas en piedra de los Reyes, que habían de servir para el coronamiento de Palacio; el apreciable *Mariano Salvatierra*, autor de la *Ascensión de Nuestra Señora*, de la entre-ojiva de la Puerta de los Leones; de cuatro estatuas de prelados en la misma fachada; de las de *San Miguel*, *San Esteban*, *Santa Isabel* y *Santa María Magdalena*, de alabastro, en los altares de la capilla de Santa Catalina; de los medallones elípticos que representan en tamaño natural á *San Justo* y *Pastor*, *San Julián* y *Santo Tomás de Villanueva*, en la parte exterior de la capilla de Santa Lucía, todo en la catedral primada, y de varias otras obras para varios templos toledanos; los discípulos de Zarcillo: *Roque López*, que se quedó con los modelos de su maestro; *Juan Porcel*, autor de la estatua de *Mauregato*, para la coronación de Palacio, y de una estatua de *San Francisco*, para la Orden tercera del convento de San Gil, en Madrid, y *José López*, que hizo varias estatuas para Cieza y su partido; los Académicos de mérito de la de San Fernando: *D. Francisco Ruiz de Amaya*, *D. Juan Bautista Martínez de Reina*, que obtuvo en 1756 un premio de segunda clase y autor de una *Sacra Familia* para Zamora, *San Juan Nepomuceno*, una *Dolorosa* y el *Beato Simón de Rojas*, para Colmenar de Oreja; *San Isidro*, *San Bartolomé* y *San Juan*

para Móstoles, una *Dolorosa* para el Ferrol, un *Crucifijo* para Brunete, y *Santa Rosalía* para Aranjuez; el malagueño *D. Fernando Ortiz*, y el turolense *D. José Tomás*, autores de unos bajo-relieves que les valieron honrosa distinción; el francés *D. Miguel Verdiguier*, autor del monstruoso Triunfo de mármol, como dice Ceán, en honor de San Rafael, de Córdoba, y de varias estatuas para la catedral de Jaén; el zaragozano *D. Juan Fita*; el valenciano *D. José Piquer*, discípulo de la de San Carlos; *D. Francisco Sanchiz*, Teniente honorario de la misma; *D. Celedonio de Arce*, escultor de Cámara y autor de las *Conversaciones sobre la escultura*; el catalán *D. Luis Bonifaz y Masó*, autor del Santo titular para la parroquial de San Miguel de Barcelona, de la sillería de coro para la catedral y de otras varias estatuas, para las iglesias del Arzobispado de Tarragona, en las que fué más feliz que en el adorno de los retablos, como dice Ceán; y en fin, *D. Basilio Fumo*, director de la fábrica de porcelana del Buen Retiro.

A éstos deben añadirse el aventajado alumno de la Academia de San Fernando *D. Manuel de Ochogavia*, que después de haber ganado varios premios y una pensión para la fábrica de porcelana, murió en la flor de su juventud dejando tras de sí grandes esperanzas; *Benito Silveira*, discípulo de Romay, y compañero en Lisboa y Sevilla de Castro, á quien no quiso seguir á Roma, quedándose en Madrid y trabajando en la Granja primero y en Santiago después, puramente lo indispensable para poder vivir, pues no quería sacar más partido de su habilidad, y entre cuyas obras se citan las del retablo mayor de Santa María del Camino, las de los colaterales de San Martín y las imágenes de *San Antón* y *Santa Bárbara*, de vestir, para las procesiones; el reputado sevillano *D. Juan Hinestrosa*, especialista, lo mismo que *Doña Columba* y *Doña Bibiana*, sus hermanas y discípulas, en

hacer figuras de animales en madera, barro y pasta, sumamente parecidas al natural, á cuyo efecto criaba en su casa gran porción de conejos, corderos, palomas y perdices y otros animales; el cartujo granadino *D. José Manuel Vázquez*, autor de las puertas de coro y cajonería de la sacristía de su monasterio; *D. Manuel Martín Rodríguez*, autor del primorosamente esculpido modelo de tabernáculo para la catedral de Salamanca; el valenciano *Francisco Esteve*, discípulo en el dibujo de Conchillos y de *Cuevas* en la modelación, autor de las estatuas de los santos titulares para San Antonio Abad, San Esteban y Santo Tomás; *San Juan Nepomuceno*, para San Andrés; *San Elías*, para el Carmen calzado; una *Piedad*, para las monjas de Belén, y una *Virgen de las Angustias*, para las del Corpus Christi, en Valencia, y otras obras en Ibiza, donde pasó con Evaristo Muñoz huyendo de los disturbios de la guerra de sucesión.

Especialísima mención merece, entre estos escultores, un sobresaliente discípulo de Ignacio Vergara primero, y de Francisco Esteve después: *José Esteve y Bonet*, aventajado alumno de la Academia de San Carlos, de la que fué sucesivamente Teniente Director, Director de escultura y Director general, y uno de los artistas más fecundos de la época, cuyas obras, no contadas la medalla de la *Rendición de Valencia por Jaime el Conquistador* ni las 180 figuras que el príncipe de Asturias le encargó para un Nacimiento, andan repartidas la mayor parte por los templos del reino de Valencia, habiéndolas hecho para Agullent, Alacuás, Albaida, Albatera, Alcalá de Henares, Alcalá de Chisbert, Alcalá del Fúcar, Alcira, Alcoy, Alcudia de Carlet, Alicante, Almansa, Bañeres, Benaguacil, Beniarbechos, Benicarló, Benicasim, Benilloba, Biar, Buñol, Cañamelar, Cartagena, Castelfaví, Castellón de la Plana, Castillo de Garci-Muñoz, Caudete, Concentaina, Elda, Elche, Chiva, Játiva, Jerez de la Frontera, Jérica,

Jijona, La Daya, La Roda, Lombay, Madrid, Mahora, Mallorca, Monfort, Montan, Montilla, Murviedro, Museros, Nucia, Oliva, Onil, Onteniente, Orcheta, Orihuela, Otos, Paiporta, Pedralba, Portaceli, Potries, Puig, Puzol, Rafol de Almunia, Rafol de Salem, Real de Gandía, Rivarroja, Segorbe, Señera, Sevilla, Soneja, Tabernes, Tárbena, Tobarra, Toledo, Torrente, Valencia, Vallanca, Valldigna, Villafamés, Villahermosa, Villar de la Encina, Villena, Vinaroz y otras, pues el catálogo de sus obras no ocupa menos de 42 páginas en la curiosa biografía publicada por el profesor de dibujo de Castellón, D. José Vicente Martí, sobresaliendo, según opinión de todos, el fecundo artista, en la especialidad de los niños, llenos de gracia, viveza y naturalidad.

Continuando nuestra revista, no debemos pasar por alto al vallisoletano *Alfonso de la Grana*, que trabajó cuatro estatuas de piedra para el coronamiento de Palacio y algunas otras para varios templos de Madrid y arzobispado de Toledo; al reputado valenciano *D. Luis Domingo*, discípulo de Balaguer, pintor y escultor, Director de la Academia de Santa Bárbara y de la Junta preparatoria, y autor del relieve del *Sacrificio de Elías*, que presentó á aquélla en 1754, de las estatuas de *San Miguel* y *San Rafael*, para San Miguel de los Reyes, de un relieve de *San Pío*, para el colegio de su nombre, de la estatua de *San José*, para el Carmen descalzo, del retablo de *San Eloy*, para la parroquial de Santa Catalina, de los de Cristo y San José, y unos relieves para Nuestra Señora de los Desamparados, y de los del Crucero, para las monjas Magdalenas, en Valencia; de las estatuas de *San Joaquín* y *Santa Ana*, para la parroquial de Liria y de las de *San Miguel* y *San Rafael*, para Santa María de Murviedro, recomendables en general por su naturalidad y regular corrección; al oscense *Nicolás Camarón*, autor de la sillería de coro de la catedral de Segorbe, con cuaren-

ta y tres relieves de santos del retablo mayor y dos colaterales para los jesuitas y de varias imágenes para otros templos; al compostelano *José Gambino*, que trabajó con aprobación de D. Manuel Alvarez y en compañía de su yerno *S. José Ferreiro*, las estatuas del retablo mayor de los Bernardos de Sobrado y la medalla en piedra de *Santiago en la batalla de Clavijo*, por un dibujo de Castro, con más la *Virgen de las Angustias* de la catedral de Orense, dos ángeles que sostienen una puerta de la iglesia santiaguesa de San Martín, bastantes crucifijos y, según Murguía, el *San José*, *San Francisco* y *Santiago* de las Huérfanas, una *Virgen del Carmen*, otra de las *Angustias*, un *Descendimiento*, *Santo Domingo* y *San Francisco de Asís*, para varios templos y monasterios; al granadino *D. Juan de Salazar*, autor de la medalla en mármol de la *Encarnación*, las estatuas de *San Ciriaco* y *Santa Paula* y cuatro ángeles de bronce para la catedral de Málaga; al escultor de la reina madre Doña Isabel Farnesio, *D. Andrés Bertrand*, nombrado como Don José Grizi, Director honorario de la Real Academia; al aventajado alumno de la misma, el sacerdote *D. Antonio Valeriano Moyano*, Teniente Director de la Academia, prebendado en Guadix, Académico de honor y mérito y autor de la medalla en mármol de la *Encarnación*, para la fachada de la catedral á que estaba adscrito; al valenciano *Tomás Llorens*, discípulo de Evaristo Muñoz y Pedro Bas, autor de la escultura de la portada de la parroquial de Alcoy, del retablo mayor de la de Cheste, de la estatua de *Santiago Matamoros*, para la de Villena, de la de *San Miguel*, para la de Yecla, de los doce Apóstoles, excepto *San Matías* (que concluyó, lo mismo que las estatuas del retablo mayor de la parroquial de Cheste, su compañero *José Esteban Luciano*), para los escolapios y de otras varias estatuas para Valencia; á *Manuel Giral*, autor de las estatuas en piedra del *Salvador*, *San Pedro* y *San Pa-*

blo de la portada de la catedral de la Seu; y á *Torcuato Ruiz del Peral*, imitador de Pedro de Mena y autor de los relieves de la sillería de coro de la catedral de Guadix y de las estatuas de *San José* para la iglesia de su nombre; *San Miguel* para la colegiata del Salvador y la *Dolorosa* para San Felipe Neri en Granada.

Por los mismos títulos deben figurar en nuestra exposición el portugués *D. Cayetano Acosta*, agriamente censurado por sus obras de la colegiata del Salvador en Sevilla y por la declarada guerra que hizo á todos los sencillos tabernáculos y retablos antiguos, sustituyéndolos por otros churriguerescos y destronando las estatuas de Montañés y Cano, para entronizar las suyas, más apreciadas entonces por sus actitudes violentas y pantomímicas; el celebrado discípulo de Ramírez *D. Juan Adán*, pensionado en Roma, de cuya Academia llegó á ser Director, trabajando multitud de obras para diversas naciones, llegando á ser, á su vuelta á España, Director de escultura de la Academia de San Fernando, y siendo autor, entre otros trabajos, de una *Venus* para la Alameda, del grupo de *Hércules y Anteo* para la fuente de su nombre en Aranjuez, de una estatua ecuestre de *Carlos IV*, para el Escorial, de las estatuas de *San Miguel* y *San José*, para la capilla de San Miguel en la catedral granadina, de los retablos de la catedral de Lérida, de varias medallas y estatuas en Madrid, y de la *Virgen de las Angustias*, para la catedral de Málaga; el P. Carmelita *Fray José de San Juan de la Cruz*, que dirigió y trabajó en las obras de arquitectura y escultura de la sacristía nueva de la catedral de Burgos; *Antonio Tomé*, autor de la estatua en bronce de Carlos III en la Plaza Mayor de la antigua *caput castellæ;* el valenciano *Francisco Alberola*, Director que llegó á ser de la Academia de San Carlos, y de quien se conserva en Valencia un *San Jaime* apreciable; *Germán López*, autor de los adornos y esta-

tuas del órgano del Arzobispo, en la catedral de Toledo; *Gregorio López Durango*, distinguido artista á quien se debe el armario de la derecha de la sala capitular de la catedral primada, hecho á imitación del labrado en el siglo XVI por Gregorio Pardo; el discípulo de Michel, *Esteban Agreda*, autor de varios camafeos, de las fuentes de Apolo, Narciso y Ceres, en los jardines de Aranjuez, de las estatuas de *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, en Burgos, y de otras varias obras en Madrid; *Francisco Durán*, autor de las tres preciosas arañas de bronce de la catedral de Barcelona; *Damián Castro*, uno de los últimos plateros que pusieron mano en la famosa custodia de la catedral de Córdoba; *Ramiro Ponce de León*, que en 1790 trabajó para la catedral de Granada varias obras estimables, así como *Ramírez Pardo;* y *D. Carlos Salas*, autor de las obras borrominescas que decoran la capilla de Santa Tecla en la capital tarraconense.

También debemos mencionar al hermano de Esteban Agreda, *Manuel*, que á fines del siglo comenzó á dar claros indicios de sus no vulgares dotes; *Joaquín Arali*, zaragozano, autor de varias obras para el Carmen, de Madrid, de otras para las iglesias de Lucena y Cañete, y de las fuentes del Tajo y el Jarama, para los jardines de Aranjuez; *José Manuel de Arnedo*, oscuro artista de Logroño, de quien conserva la Academia un trabajo que representa á *Alejandro Magno tomando el remedio de su médico, á pesar de asegurarle Parmenión que es veneno; Ramón Barba*, pensionado en Roma, donde trabajó un relieve para la iglesia de San Alejo, labrando después las estatuas de Carlos IV y María Luisa y otras muchas, ya entrado el corriente siglo; *Damián Campeny*, pensionado también en Roma, y autor, entre otros trabajos, de los que representan á *Diana sorprendida en el baño*, *Epaminondas herido en un muslo*, *Hércules Farnesio*, *Un almogávar*, *Páris*, *Himeneo*, *Urania*, *Mucio Scevola* y otros

conservados en la Academia de San Fernando y en la casa-lonja de Barcelona; *D. Lamberto Martínez*, autor de las estatuas en mármol de la *Justicia* y el *Valor* para el sepulcro del duque de Montemar en la catedral de Zaragoza, hecho por encargo de Carlos III; *D. Jaime Molins*, Director de las Academias de Santa Bárbara y San Carlos de Valencia, autor de las estatuas y retablos de la congregación de San Felipe Neri, del relieve de *María*, hermana de Moisés, *dando gracias á Dios por el paso del Mar Rojo* y de otras varias obras; el apreciable catalán *Don Juan Henrich*, que estudió algo en Roma y fué muy dado á los estudios anatómicos, de lo que se resienten bastante sus figuras, Académico numerario de la de San Fernando, autor de los sepulcros del marqués de Meca para los Carmelitas descalzos de Barcelona, con estatuas alegóricas, y del marqués de Mina, con relieves de una batalla para San Miguel de la Barceloneta, y de otros dos para San Vicente de Paul, y para el cementerio del hospital general de Barcelona, de varias estatuas de *Apóstoles* para la fachada del monasterio de Monserrat y de otros trabajos estimables; el sevillano *Benito del Castillo Hita*, discípulo de Miguel de Perea, autor de varias imágenes, especialmente de la *Virgen*, para varios templos de Sevilla; el sevillano *Sebastián Morera*, que ejecutaba con gracia estatuitas de barro, mereciendo con este motivo que el infante D. Luis le hiciese algunos encargos; el alcarreño *D. José Zazo y Mazo*, incluído en su *Diccionario* por Ceán para que los críticos no inteligentes en las Bellas Artes aprendan á distinguir y comparar el mérito y circunstancias de los medianos con el de los buenos profesores, autor de las estatuas de *San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot* para las Salesas Reales, de la de *San Rafael* y *San Gonzalo de Amaranto* para Atocha, y de otras varias para otros templos de Madrid, Nonvela, Alcázar de San Juan, Granátula y Talavera de la Reina.

Para terminar el cuadro de los escultores españoles, que en el periodo que historiamos daban lustre al arte patrio, citaremos también al hijo de D. Alejandro Carnicero, *Isidro*, pintor y escultor, pensionado en Roma, donde modeló con tal acierto un *Laocoonte*, que fué preferido al modelo de Rusconi, trabajando después á su vuelta á España varias estimables obras, casi todas para templos y palacios de Madrid; *D. Jaime Folch y Costa*, y su hermano *D. José*, autor el primero del sepulcro del arzobispo Moscoso, en la capilla de San Miguel de la catedral de Granada, y el segundo del panteón del marqués de la Romana, en la catedral de Palma; el valenciano *D. José Gil*, Director de la Academia de San Carlos, y autor de multitud de crucifijos y del grupo de niños sobre el nicho de la Virgen, en la Colegiata de Játiva; *D. José Ginés*, autor de una *Venus* de mármol conservada en el Museo del Prado, de los *Cuatro Evangelistas* para la capilla de Palacio, y de otras muchas obras bastante apreciadas por la prolijidad del acabado; *D. José Guerra*, pensionado en Roma, desde donde envió un bajo-relieve de *Cristo difunto*, copias de *Psiquis y Cupido* y del *Neptuno* de Bernini, produciendo después estimables trabajos originales en España; *Juan Pedro Guisart*, autor de seis estatuas para la capilla del Carmen calzado de Valencia, y de otras dos para la fachada de la parroquial de Cheste; el granadino *D. Pedro Antonio Hermoso*, quien á últimos del siglo hizo concebir las más lisonjeras esperanzas, no defraudándolas después, como lo prueban los retablos de San Juan de Dios, *los Pasos* de Semana Santa, la *Virgen de la Consolación y de la Correa* en Santo Tomás y otros varios, todos en Madrid; *D. Vicente Llácer*, autor de no pocas estatuas de santos para las iglesias del reino de Valencia; *D. Tomás Llovet*, primer individuo de mérito de la Academia de San Luis de Zaragoza, que le dispensó este honor por su medio relieve de *El sacrificio*

de Isaac, y autor más tarde de los cinco retablos greco-romanos y del altar mayor de la Colegiata de Alcañiz, su pueblo natal; *D. Blas Molner*, sevillano, Director de escultura de la Academia de Sevilla, y autor de las estatuas de *San Rafael* y el *Angel de la Guarda* para el convento del Santo Angel, y del tabernáculo para la parroquial de Santa Cruz, en dicha ciudad; *D. Francisco Pecúl*, de Santiago, donde trabajó una *Concepción* en plata para la catedral, labrando además unas sillas de bronce para la Casa del Labrador de Aranjuez, parte del tabernáculo y varias alhajas para la catedral de Jaén, y otras menudencias para varias iglesias del reino; *D. Cristóbal Ramos*, autor de una *Concepción* y un *San Juan Evangelista* para el convento de San Antonio Abad, *Nuestra Señora del Patrocinio* para la ermita de su nombre, y las figuras del retablo de *ánimas* para la parroquial de San Miguel, todo en Sevilla; *D. Vicente Rudiez*, autor de las estatuas que adornan la fachada del palacio de los duques de Medinaceli y de otras varias de santos para la iglesia de los PP. Mínimos, de Madrid; *D. Julián San Martín*, escultor notable y fecundo, cuyas obras más importantes se encuentran en Madrid, figurando entre ellas *La huída á Egipto* para la parroquia de San Sebastián, la *Beata María Ana* para la de Santiago, *San Francisco de Sales* para la Visitación, el *Angel de la Guarda* y *Santa Cecilia* para los Escolapios, *San Francisco de Asís* para la Tercera Orden, y un bajo-relieve de *Esaú* y *Jacob* para la Academia, siendo también suyas la estatua de *San José con el Niño* y una *Concepción* de la catedral de Segovia, la *Asunción* y dos *mancebos* de la de Pamplona, la *Asunción* y un *San José* de Medina del Campo, *San Antonio* y *San Francisco* para la Habana, y *Santo Domingo de la Calzada* para el pueblo de su nombre; *D. Miguel Tomás* y su hijo *D. Francisco*, acreditados artistas de Palma de Mallorca, cuyas obras fueron con jus-

ticia y son aún celebradas; *D. Alfonso Giraldo Vergaz*, murciano, artista hábil, inteligente y fecundo, autor del *Tritón* y *Nereida* de la fuente de la Alcachofa en el paseo del Prado, del *Apolo* en que remata la de su nombre en el mismo sitio, de los sepulcros del marqués de Perales y de un hijo del duque del Infantado en la parroquial de San Andrés, de las imágenes de *Nuestra Señora* y *San José de Calasanz* para los Escolapios, del *Cristo en la agonía* para San Ginés, de varios ángeles para la cúpula de San Francisco el Grande, todo en Madrid, y de otras varias obras no menos dignas de aprecio para varios templos de provincia, entre ellas la estatua del famoso circunnavegante *Elcano* para Guetaria, y varios retablos para la catedral primada; y en fin, el barcelonés *Carlos Bravo*, discípulo de Pedro Costa y autor de multitud de trabajos para las poblaciones del principado de Cataluña.

Elevándonos á la general consideración del segundo periodo del siglo XVIII, lo encontramos más fecundo en promesas y esperanzas que en realidades. El espectáculo que nos ofrece es, sin embargo, grandemente consolador. Es evidente que la reacción clásica en sus diferentes fases, reviste un carácter eminentemente erudito, y limitado por lo mismo á ciertas regiones, sin descender ni derramarse por todas las capas sociales; es verdad que todavía, no sólo en esa media centuria sino también entrada la siguiente, encontramos invadido el terreno de las artes por los sucesores de los Riveras, y entregados á profanas manos nuestros más venerables monumentos; es cierto que comparado el número de los Alvarez con el de los Acostas y Zazos, se hallan éstos en considerable mayoría; pero éstos caminan en derrota, mientras aquéllos marchan en son de triunfo; el favor real les anima y el decisivo poder de las Academias les apoya. Conténtanse primero con el relativo progreso que los Fremin y Dumandre representan, y declarada la guerra á los sectarios del

borrominismo, pronto se apartan, en su anhelo de perfección, del fastuoso y afectado estilo importado de la corte de Luis XV por los escultores franceses, y paso á paso, desde Mena hasta Alvarez, van desprendiéndose de la influencia de aquellas creaciones, volviendo por los desdeñados fueros de la naturalidad sin conformarse con aparente corrección formal, vislumbrando mejor cada vez la antorcha del buen gusto, que ya á fines del siglo lanzaba desde Italia fúlgidos reflejos, sostenida por Cánova y Thorwaldsen, y anunciando para España los días de Alvarez y Solá.

CAUSAS DE LA DECADENCIA

DE LA ESCULTURA EN ESPAÑA.

CAPÍTULO IV.

CAUSAS DE LA DECADENCIA DE LA ESCULTURA EN ESPAÑA.

ARTÍCULO I.

CAUSAS FILOSÓFICAS.

Ojeada retrospectiva.—La decadencia.—Sus causas.—Clasificación de las mismas.—Causas filosóficas.—La escultura y el cristianismo.—La escultura es el arte pagano por excelencia.—Paralelo entre la cultura pagana y la cristiana en orden á la escultura.—El desarrollo del arte escultórico en relación con la decadencia del espíritu cristiano.—El Renacimiento es ante todo la rehabilitación de la Naturaleza.—Florecimiento de la escultura en el Renacimiento.—Postración del arte en los siglos XVII y XVIII.—Falta de religiosidad en estas épocas.—El carácter nacional.—La sociedad de la decadencia carece de ideal propio.—La falta de ideal se ha transmitido hasta nuestros días.—La noción de la belleza.—El instinto, el entusiasmo y el sentimiento suplían en el siglo XVI la falta de estudios estéticos.—El concepto de la belleza en Pablo de Céspedes.—Progresos del positivismo.—Sus causas.—Acción de los principios del libre-examen.—Cómo razonan los positivistas en materia de arte.—El carácter dramático de la vida moderna y la escultura.

Fecundo en provechosas enseñanzas es el espectáculo que en los anteriores capítulos la historia del arte escultórico en España ha desarrollado á nuestros ojos; al cruzar los umbrales de la décimasexta centuria, le contemplamos ataviado con góticas galas, no sin comenzar á descubrir su hastío por tan vetustos adornos en el anhelo con que las novedades ultramontanas acogiera, y entrado el siglo XVI le vemos abandonar unos tras otros sus más queridos principios, abjurando sus tradicionales creencias, y remontarse, pasando por Ordóñez y Torrigiano, á las cumbres en que se asentaran Guillén y Vergara, Ba-

dajoz y Vigarny, Valdelvira y Doncel, y sobre todo, Berruguete y Becerra. Allí le miramos envanecido, ostentando los lujosos arreos del arte renaciente, volver la espalda á las catedrales góticas de que saliera, y desafiando los mármoles griegos y romanos, iluminarse su rostro con la sonrisa del triunfo; poco después, sin embargo, le vemos descender de su olímpica grandeza, y si bien logra encontrar aún, en los felices días de Montañés y Cano, quien le detenga algunos momentos en su caída, no tarda en precipitar su vertiginosa carrera hasta tocar el fondo del abismo, presentándosenos entonces con la ridícula vestimenta barroca. Olvidado todo sano principio, extraviado lamentablemente el gusto, falto de verdadero ideal, con sobra de caprichosa licencia y escasez de laudable sujeción, le vemos cerrar los ojos ante las creaciones de los Siloes, Ordóñez, Arfes y Vigarnys, prestando sólo atento oido á los que, siendo imperceptibles rumores de revuelta en los Giraltes, González de San Pedro, Juni y Gregorio Hernández, pronto se convierten en ruidosos clamores de sedición triunfante en Capuz, Marcelino Roldán, Acosta, Tomé, Barnuevo y Churriguera, y traernos por diversos caminos la afectación, el amaneramiento, las sutilezas, la extravagancia, el desorden, y la prostitución del arte, en fin, sacrificada su honra, con servil complacencia, al vil afán de lucro.

¿Cómo ha podido producirse esta deplorable transformación? Interesantísimo, sin duda, es el problema formulado en esta pregunta, y difícil en alto grado su solución completa, por lo múltiple y complejo de los datos que hay que tener presentes. Tantas y de tan diversa naturaleza y origen son las causas que trajeron la decadencia del arte, que se hace preciso para facilitar su estudio, clasificarlas por grupos ó familias; unas, en efecto, son causas que podemos llamar *filosóficas*, porque nos explican esta decadencia con relación á la esencia y naturale-

za misma del arte, descubriéndonos sus vicios internos de organización que, á la larga, acaban por producir su ruina, independientemente de accidentales circunstancias; otras, que en cierto sentido podrían englobarse en las anteriores, las podemos llamar *político-sociales*, porque tienen su raíz en las instituciones y cultura de las diversas épocas; y otras, en fin, *artísticas*, porque se refieren al tecnicismo particular y parte puramente externa del desarrollo de la escultura. Las unas obrando directa é inmediatamente, y las otras cooperando á la acción de las primeras, todas juntas acabaron por producir inevitablemente la ruina del arte. Breves seremos en su exposición, tanto por no excedernos de los límites que nos hemos impuesto, cuanto porque en el curso de los capítulos anteriores, ya de ellas nos hemos ocupado, siquiera lo hayamos hecho someramente.

La primera y capital causa, entre las filosóficas, de la decadencia de la escultura, es la incompatibilidad del arte escultórico con el Cristianismo. No hemos vacilado en escribir la palabra incompatibilidad, aunque algo fuerte parezca, porque no hay otra que exprese, con la precisión que ella, la verdadera relación entre el ideal cristiano y la escultura; resulta tan manifiesta esa incompatibilidad del curso entero de nuestra precedente exposición histórica, que casi nos encontramos tentados á dispensarnos de insistir más sobre punto tan poco controvertible, á nuestro juicio, como éste. ¿Cuál es, en efecto, el ideal cristiano en materia de escultóricas representaciones? Acudid á la Biblia de donde emana, como de su fuente, la doctrina de Jesús, siquiera se aparte en capitales puntos de ella; interrogad á los Apóstoles, sobre todo al más activo, al depositario más ilustrado de la santa palabra; preguntad á los primeros Concilios; estudiad algunas excisiones de la Iglesia; repasad los decretos de los primeros emperadores cristianos; consultad el espíritu

que á los mártires anima; asistid á las ceremonias solemnes de las Catacumbas; analizad en esta parte las doctrinas muslímicas, y sobre todo, atended al espíritu, al verdadero espíritu del cristianismo, y llevaréis á vuestro ánimo el más profundo convencimiento de que la escultura y el cristianismo son radicalmente incompatibles.

¿Qué os dice, en efecto, la legislación mosáica? Que no hagáis obra de escultura ni figura alguna de lo que hay arriba en el cielo, ni de lo que hay abajo en la tierra. ¿Qué os contestan los Apóstoles? Que huyáis de los simulacros escultóricos, porque son engendros idolátricos. ¿Qué ordenan los primeros Concilios? La proscripción de las estatuas. ¿Qué significa la herejía de los iconoclastas? Que contra la relativa laxitud de muchos cristianos había otros rígidos é inflexibles reñidos con toda complacencia para con las representaciones escultóricas. ¿Qué mandan los edictos imperiales? Que se rompan y destruyan las creaciones de los Fidias y Praxiteles. ¿Qué enseña la historia de los mártires? La repugnancia á toda idolátrica figuración. ¿Qué indican las ceremonias de las Catacumbas? El culto puro y directo de la divinidad, sin interposición de pagánicas imágenes. ¿Qué resulta del análisis de las doctrinas muslímicas? Que Mahoma arrebató al mosaismo su dogma artístico, siendo en esto más consecuentes los califas árabes que los Pontífices cristianos. ¿Qué nos manifiesta, en fin, el verdadero espíritu del cristianismo? Que siendo su credo la existencia de un solo Dios infinito, é infinitamente absoluto y puramente espiritual, no cabe se le represente en figura alguna, que ha de ser por fuerza eminentemente material y finita; que constituyendo para él un dogma la creencia en la inmortalidad y la consideración de la vida terrestre, como insignificante parte de la eterna vida de los humanos, los cuales se encuentran encadenados por la materia á este valle de lágrimas, siendo la materia la que

les tienta al pecado, la que les hace sufrir, la que les priva del eterno goce, la que en todos sentidos persigue y combate su felicidad verdadera, no cabe en el cristianismo la apoteosis de la materia, que no otra cosa es la estatuaria.

El cristianismo no puede representar á Dios, y priva con esto á la escultura de verdadero ideal; no puede representar al hombre, por ser muestra su simulacro de pecaminoso orgullo; no puede representar á los ángeles, porque son puros espíritus; no puede representar la belleza de las vírgenes y los santos, porque esta belleza es puramente espiritual, y lo corporal, sobre ser despreciable, constituye tentación peligrosa; no puede representar nada, porque en realidad toda representación es idolátrica: esta es la pureza del dogma artístico cristiano. Si después, como desenvuelto en el seno de una sociedad pagana y teniendo su asiento principal precisamente en la misma Roma de los Césares, se rebaja un tanto, primero por vía de tolerancia, más tarde de condescendencia, y de complacencia y protección por fin, no se ha de perder de vista que esta relajación coincide con la relajación de las instituciones que convierte al Jefe espiritual de los cristianos en Señor temporal con aspiraciones al universal dominio; con la relajación de las costumbres que hacen necesaria la celebración de tantos concilios y la promulgación de tantos decretos contra la simonia y contra el barraganato sacerdotal; con la relajación de las ideas que hace olvidar al clero su sagrada misión, trocándole en interesado y avariento; con la relajación, en fin, del modo total de ser la Iglesia, que llega á producir en el siglo XVI la escandalosa excisión de la reforma, al mismo tiempo que el renacimiento alcanza todo su esplendor en la corte verdaderamente pagana de León X.

Por lo demás, no se crea que al hablar, como repetidamente lo hemos hecho, de la escultura cristiana por opo-

sición á la pagana, nos pongamos en contradicción con nosotros mismos. La existencia de la escultura en el cristianismo, efecto de la indicada relajación, es innegable; pero al pedir su sanción al dogma y al suplicar se la otorgase un puesto entre las Artes cristianas, no pudo menos de doblegarse á las nuevas exigencias, impregnándose en el nuevo espíritu y sufriendo radical transformación; entonces nació la escultura cristiana con sus peculiares caracteres, sin que por eso se borrase la incompatibilidad originaria que encadenaba desde un principio su vuelo, y en este sentido hemos hablado siempre de escultura cristiana; harto sabido es, y en la exposición histórica se han ofrecido repetidas demostraciones de ello, que, si en alguna ocasión logró el escultor cristiano remontarse en sus obras, fué echando mano de elementos paganos, más ó menos espiritualizados y cristianizados por su genio artístico.

La escultura es el arte pagano por excelencia. El politeismo, haciendo pedazos al Dios único, ponía al alcance del hombre sus fraccionados restos, los Joves, los Apolos, los Junos y las Venus, y convidándole á reproducirlos en el mármol, le proporcionaba el ideal más asequible al arte escultórico: la belleza de la materia y de la forma. Sus creencias le hacían idólatra de la belleza formal; sus juegos olímpicos, píticos, ístmicos y nemeos le suministraban, en la apoteosis de los triunfantes atletas, magníficos modelos para sus héroes; las bellísimas Frinés descendiendo á las orillas del mar, enteramente desnudas, y saliendo de sus espumas sin túnicas ni velos para celebrar ansiadas fiestas, le facilitaban modelos para sus hermosas Citéreas; desde la cuna misma comenzaba en el griego, ateniense ó espartano, su educación para el arte escultórico, y en toda su vida cesaba su aprendizaje y perfeccionamiento; ejércitos de estatuas, de dioses y de diosas, de náyades y ninfas, de héroes y de atletas, embellecían sus templos y

jardines, sus paseos y caminos, sus plazas y sus campos; hermosas jóvenes saltaban y corrían con ellos enteramente desnudas, ofreciendo á su contemplación las correctísimas formas de su hermoso cuerpo: en la casa, en la calle, en las fiestas religiosas, en los juegos nacionales, en todas partes se ofrecían motivos de estudio; la belleza de la forma era la más apreciada, y no se perdonaba medio alguno para conseguirla. ¿Cómo no había de florecer en aquel suelo, en aquella atmósfera saturada de emanaciones artísticas, de en medio de aquellas divinidades que se dignaban hablar con los mortales, tomar activa parte en sus contiendas y aun enamorarse de ellos, de aquellas costumbres tan eminentemente á propósito para la cultura artística, el arte consagrado á la apoteosis de la forma, el arte escultórico?

Aunque careciéramos de otras enseñanzas y pruebas, bastaría la sola afirmación de que la escultura es el arte pagano por excelencia, afirmacion de innegable exactitud é incontrovertible solidez, para producir el convencimiento de la incompatibilidad del arte escultórico con el cristianismo. Todo en el politeismo greco-romano favorece, en efecto, á la estatuaria, como todo en el cristianismo tiende á su anonadamiento. ¿Puede ser de otro modo, si se considera que la escultura es la encarnación artística del politeismo, derivado del panteismo egipcio-aryo, mientras que el cristianismo, el verdadero cristianismo, derivado de la única religión monoteista del Oriente, nació para aplastar al paganismo, concluyendo con todas sus legiones de divinidades terrestres, infernales y celestes, semidioses y héroes? En Grecia y Roma los dioses se multiplican y se individualizan sus atributos, haciendo de ellos otras tantas divinidades; en el cristianismo un solo Dios existe. Los dioses paganos sólo se diferencian del hombre en su mayor poder y en el don de inmortalidad; por lo demás, tienen todos sus vicios, cometen adul-

terios é incestos como el hombre, comen y roban lo mismo que él, y como él están sometidos á los implacables decretos del Destino; el Dios del cristiano, por el contrario, se diferencia del hombre lo que el infinito de la nada, está exento de toda mancha, es puro espíritu y nada hay sobre Él. El pagano todo lo subordina á los goces de esta vida, porque con la muerte todo se acaba para él; el cristiano todo lo subordina al futuro goce de la otra, porque para él ésta nada significa ante la eternidad. El griego se recrea en la contemplación de las desnudas vírgenes que asisten á los sacrificios, porque espera poseerlas y contar un goce más; el cristiano aparta la mirada de la más leve desnudez, porque teme caer en lujuriosa tentación que le prive de la eterna bienaventuranza. El pagano multiplica las ocasiones de hacer ostentación de su belleza corpórea, y el cristiano huye de manifestarla y se avergüenza de verla. El pagano cuida con exquisita solicitud de su cuerpo, le alimenta, le robustece, le baña, le limpia, le perfuma, le adora; el cristiano desprecia lo que llama cárcel del alma, le marchita, le azota, le ensucia, le aborrece. El griego diviniza á los triunfantes héroes de sus juegos olímpicos, radiantes de hermosura atlética y de belleza muscular; el cristiano reverencia á los perseguidos mártires y ascetas, de cuerpos llagados y empobrecidos por los ayunos y sufrimientos. El pagano mira siempre al desarrollo de la belleza formal; el cristiano la repugna y huye. Religion, usos, costumbres, instituciones, cultura, todo es contradictorio entre el cristianismo y el paganismo; y si es el vivo reflejo de éste, su más fiel expresión y encarnación en el arte la escultura, ¿cómo no habían de ser incompatibles la escultura y el cristianismo?

No cabe dudarlo: la aparición del cristianismo fué la señal de exterminio para el arte escultórico. Harto lo pregonan las prescripciones y cánones de los Concilios, los edictos imperiales y el furor iconoclasta de los prime-

ros siglos. En el cristianismo, y no en otra parte, debe buscarse la causa raíz de la decadencia de la escultura. ¿Cómo es, sin embargo, que, sobre todo á partir de los siglos XI y XII, encontramos en el seno mismo de las sociedades cristianas cierto movimiento de reacción hacia la cultura de la estatuaria, y vemos paulatinamente crecer este movimiento hasta el punto de producir, durante el siglo XVI, aquella artística resurrección que, con el adecuado nombre de Renacimiento, se conoce en la Historia? Si existe esa tan radical incompatibilidad entre el cristianismo y la escultura, ¿cómo llega ésta á cultivarse, triunfante en todas partes aquél? ¿Cómo, en fin, después de remontarse á las alturas de los Miguel Angel y Berruguetes, ha podido descender hasta el extremo en que la contemplamos durante la primera mitad del siglo XVIII?

Fácil nos es, tras el estudio que llevamos realizado, contestar cumplidamente á tales objeciones. El cristianismo, en su lucha con el gentilismo greco-romano, había ido quizá demasiado lejos; el gentilismo había divinizado la naturaleza y no perdía ocasión, ni perdonaba medio de rendirla ferviente culto, y el cristianismo, al reivindicar los derechos del espíritu, impulsado por la fuerza de la contradicción, llegó á desconocer los fueros de la naturaleza. La despreció por baja y grosera; la aborreció como enemiga; la castigó como culpable; la persiguió donde quiera; la ultrajó por todas partes; para aniquilar su soberbia, creó la humildad; para abatir su gula, inventó el ayuno; para concluir con su lujuria, divinizó la castidad; para contener sus arrebatos, santificó la paciencia; para acabar con su egoismo, hizo bajar del cielo á la caridad; y, atacándola de esta suerte donde quiera con pujante brío, concluyó por anonadarla, hasta el extremo que nos revelan los voluntarios suplicios de los ascetas y stilitas.

Pero no se desconocen impunemente los derechos de la naturaleza, como no pueden olvidarse tampoco los del

espíritu; la misma exageración de aquel celo que creaba el celibato religioso, multiplicaba los ayunos y las disciplinas, exaltaba el misticismo, hacía anhelar la muerte y el martirio, negaba los derechos de la razón y de la conciencia individual, producía el absoluto abandono de los bienes terrenos y hacía brotar donde quiera entusiastas penitentes que llamaban goce al sufrimiento y á la muerte vida, tenía necesariamente que producir una reacción, y así sucedió en efecto, en cuanto, terminado el periodo de prueba, las sociedades cristianas se formaron y desenvolvieron libres de temores y enemigos: síntesis armónica el hombre del cuerpo y el alma, determinaciones individuales de la naturaleza y el espíritu, no puede en manera alguna sacrificar el uno á la otra sin que el equilibrio se rompa, y el ultrajado y vilipendiado clame, hasta hacerse oir, por sus olvidados fueros. La antigüedad, concediéndolo todo á la materia y negándolo todo al espíritu, se había equivocado grandemente; el cristianismo, atendiendo sólo al espíritu, sin consultar para nada á la materia, se equivocó también;

Est modus in rebus, sunt certi denique fines
Quos ultra, citraque nequit consistere rectum,

decía Horacio; ese medio, en la cuestión de que tratamos, es el reconocimiento sincero de los derechos correspondientes á los elementos que integran al hombre, prudente y razonadamente subordinados los de la materia, destinada á obedecer, á los del espíritu, destinado á mandar.

Cuando, pasado el periodo de contradicción y de lucha que había arrastrado á los cristianos á los excesos del misticismo ascético, acatada en todas partes la autoridad de los Concilios y de los Pontífices, por príncipes y pueblos, comenzó el fervor á desmayar y la exaltación á decaer; después, sobre todo, del terrible año 1000, tan temi-

do y esperado, en que había de llegar el fin del mundo, entonces comenzó á dejarse oir la voz de la despreciada naturaleza, y el movimiento de reacción se inició. La lucha entre el Pontificado y el Imperio prueba concluyentemente el mucho terreno que había perdido el entusiasmo de los primeros siglos; las Cruzadas pusieron tregua á la lucha, y si por un lado sirvieron para devolver al espíritu cristiano parte de su decadente exaltación, su resultado, contrario á los cristianos ejércitos, vino por otro á dar fuerza á la duda y al naciente escepticismo religioso: poco á poco, el movimiento se iba pronunciando, favorecido por las circunstancias y por las costumbres del clero, hasta que, por fin, al principio del siglo XVI, alimentado por aquella atmósfera, creada por todos los hechos que contribuyeron á caracterizarle, la reacción pagana se ostentó triunfante en los palacios mismos de los Pontífices y de los purpurados romanos, con escándalo de las almas sinceramente cristianas.

Porque no hay que equivocarse sobre el alcance y significación del Renacimiento; el Renacimiento, antes que ninguna otra cosa, significa la rehabilitación de la naturaleza, desdeñada y ultrajada en sus más sagrados derechos por las exageraciones místico-ascéticas del cristianismo; hubiera llegado, si por desgracia la ley del progreso no fuese una verdad, á sustituir al Dios de los cristianos por las divinidades gentílicas. ¿No se ve, no se siente la reacción en favor de la naturaleza en aquellas marmóreas estatuas desnudas de los escultores italianos; en aquellos cuadros y frescos licenciosos de los mismos templos romanos; en aquellas fiestas gentílicas, presididas por el Papa, tan pintorescamente descritas por Cellini; en aquella afición por los estudios mitológicos; en aquellos consejos del cardenal Bembo, que proscribía la lectura del apóstol San Pablo, porque corrompía el lenguaje; en aquellas disputas entre aristotélicos y platóni-

cos; en aquella Academia de Florencia; en aquella tentativa de resurrección del culto de Júpiter en un palacio cardenalicio; en aquel entusiasmo sin límites por los autores clásicos, que llevaba al sapientísimo Erasmo de Rotterdam al desvarío de incluir en el número de los santos á Cicerón; en aquellas traducciones multiplicadas de sus obras; en aquellas costumbres de la corte romana; en toda la manera de ser de aquella sociedad? La figura más saliente de aquella época, su personificación, por decirlo así, era el Pontífice León X, hijo de Lorenzo de Médicis, y educado enteramente á lo pagano; pues bien: aquel príncipe de la Iglesia, que se sentaba en la silla de los Sixtos y Gregorios, era á los siete años abad, á los ocho arzobispo, á los trece cardenal y á los treinta y siete Papa; si tal era el piloto de la nave de San Pedro, ¿cómo andaría el resto de la tripulación?

No hay, pues, que extrañarse de la exageración y magnitud de aquel movimiento, exigido por la ley de las compensaciones; le vemos invadir todas las esferas, desde la religión hasta la poesía, desde las costumbres hasta las instituciones, artes y ciencias. La naturaleza ha recobrado sus derechos, y entona donde quiera cánticos de placer; la atmósfera se impregna de efluvios paganicos, y todo respira amor á la naturaleza. No acudamos á Italia, ni preguntemos á sus poetas: vengamos á España, donde puede decirse que sólo se siente el eco de la reacción, y escuchemos á Garcilaso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
Arboles que os estáis mirando en ellas,
Verde prado de fresca sombra lleno,
Aves que aquí sembráis vuestras querellas,
Yedra que por los árboles caminas,
Torciendo el paso por su verde seno;
Yo me ví tan ajeno
Del grave mal que siento,
Que de puro contento

Con vuestra soledad me recreaba,
O con el pensamiento discurría
Por donde no hallaba
Sino memorias llenas de alegría.
....
Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba;
¡Ay, cuánto me engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
Y cuán de otra manera
Lo que en tu falso pecho se escondía!
Bien claro con su voz me lo decía
La siniestra corneja, repitiendo
La desventura mía:
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.
¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,
Reputándolo yo por desvarío,
Ví mi mal entre sueños, desdichado!
Soñaba que, en el tiempo del estío,
Llevaba, por pasar allí la siesta,
A beber en el Tajo mi ganado;
Y después de llegado,
Sin saber de cuál arte,
Por desusada parte
Y por nuevo camino el agua se iba.
Ardiendo yo con la calor estiva,
El curso enajenado iba siguiendo
Del agua fugitiva:
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¿No se siente en la blandura de estos versos, en el pensamiento que los inspira, en la forma que revisten, en las palabras que emplean con complacencia, en los giros que buscan con afectuoso empeño, la rehabilitación de la naturaleza? Ni se crea que se hallan estos versos ni Garcilaso sin compañía en el Parnaso castellano; sin

hablar de las traducciones clásicas, Boscán y Acuña, Cetina y Figueroa, Montemayor y Gil Polo, Hurtado de Mendoza y Herrera, Arguijo y Argensola, todos cantan las delicias del campo, escriben églogas, componen idilios y pregonan en todas partes su amor á la naturaleza. Pues ¿qué diremos de los poetas épicos y dramáticos, de aquellas octavas de Balbuena y Ercilla, de aquellos versos de Lope de Rueda y el Fénix de los ingenios? ¿Qué de la *Mosquea* de Villaviciosa y de la *Gatomaquia* de Lope? ¿Y qué de los novelistas más famosos, de aquellas descripciones del *Quijote* y aquellas narraciones de *Lazarillo,* de la aparición misma de uno y otro? Pero ¿no tenemos en uno de los jefes mismos del misticismo, en el eminente fray Luis de León, al autor de *La vida del campo?* ¿Cómo, pues, extrañar que en aquel ambiente, tan saturado de paganicos efluvios, el arte pagano por excelencia, la escultura, floreciera vigorosamente? Lo anómalo y lo incomprensible sería lo contrario. No invalida ni debilita, por consiguiente, nuestra afirmación de la incompatibilidad del cristianismo y la escultura, el florecimiento que ésta alcanza en el siglo XVI, y que es en cierto modo una nota extraña al diapasón cristiano, un paréntesis abierto en su arte. Lo que sí prueba este florecimiento es la decadencia del espíritu cristiano en aquella sociedad, decadencia de todo punto innegable, que á su vez explica aquel florecimiento. Es esto tan evidente, tan natural, que nos dispensamos desde luego de insistir sobre ello.

Pero todavía nos queda por resolver la parte más difícil del problema. ¿Cómo, una vez llegado el arte á su apogeo con los Berruguetes y Becerras, desciende rápidamente de su altura, hasta tocar en el fondo de su ruina? ¿Iremos también entonces á decir que consiste en su incompatibilidad con el cristianismo? Sin duda alguna, y no vacilamos en sostenerlo. Pero ¿cómo es posible que así

sea, cuando el cristianismo sigue decadente, cuando el movimiento de incredulidad y escepticismo aumenta, cuando ninguna nueva invasión de septentrionales viene á concluir con nuestros monumentos y bibliotecas, cuando cunden cada vez más los conocimientos clásicos? Es verdad; no pretendemos ciertamente asentar que, pasada la pagánica embriaguez del Renacimiento, la sociedad volviera á su primitiva y candorosa fe de las catacumbas, rompiendo aquellas estatuas del nuevo Baal y renegando y arrepintiéndose de sus prevaricaciones; es cierto también que ninguna legión de bárbaros vino á destruir los templos y las imágenes, ni los Pontífices ni los reyes ordenaron su destrucción; pero, aun así y todo, seguimos abrigando el convencimiento de que la causa capital de la decadencia de la escultura en los siglos XVII y XVIII fué su radical contradicción con el cristianismo. Nada importa, en efecto, que los pueblos no recobren su primitiva fe, cosa á la verdad imposible, ni que el movimiento de incredulidad aumente; el extraordinario vuelo que la reacción pagánica adquiriera en el siglo XVI cesó, como cesan todas las exageraciones, y la escultura, que en él se apoyaba, vino con él á tierra; para esto no se necesitaba volver á los tiempos de las catacumbas: bastaba con que aquella ficticia vida semigentílica del Renacimiento se apagase, y las aguas volvieran á su cauce normal y ordinario. ¿Por ventura fué tan lejos aquel movimiento, que anulase la cristiana cultura? Sin duda que no, ni era posible que á tal extremo llegase: apaciguados los primeros ímpetus, enfriado el entusiasmo primero cuando dejó de tener el atractivo de la novedad, la sociedad, sin renunciar, ni mucho menos, á sus conquistas clásicas, las estimó en su verdadero valor, y siguió inspirándose en el ideal cristiano; la escultura, falta de apoyo, volvió á encontrarse frente á su terrible enemigo, y, confusa y vacilante, sin norma ni principios, se hundió en el preci-

picio de su ruina. El artista del siglo XVI, nacido y desarrollado en aquel ambiente ficticio, creado por las aficiones clásicas, que constituía en cierto modo al Renacimiento en un mundo aparte, en un oasis en el centro del desierto, en una república implantada en el centro de un Estado monárquico, no podía menos de sentir, pensar y creer con su época, y por eso fué capaz de producir espontáneamente aquellas magníficas estatuas de clásica forma y corrección. El artista de los siglos XVII y XVIII, miembro de una sociedad que se hallaba distante de las primeras edades para proscribir las creaciones escultóricas, pero que también carecía del entusiasmo por los clásicos que al siglo XVI animara, al intentar realizar sus pensamientos en la madera ó en el mármol, no podía menos de caer en afectación y amaneramiento, como sucede á cuantos, incapacitados para penetrar en el espíritu y comprender la esencia de una obra, intentan imitarla ó reproducirla.

Pero si la contradicción entre el cristianismo y la escultura se nos aparece como causa importantísima y capital de la decadencia de este arte pasado el siglo del Renacimiento, todo nos indica que no fué la única, y que otras muchas, más ó menos relacionadas con ella, vinieron á auxiliar poderosamente su acción, hasta producir la ruina del arte; con todo su eficaz influjo la hallamos, en efecto, insuficiente para determinar por sí sola este hecho, y preciso se hace practicar nuevas investigaciones para hallarle cumplida explicación. La primera causa que, relacionada íntimamente con la que acabamos de estudiar, se nos aparece como productora de la decadencia del arte escultórico, es el carácter nacional, con todos sus elementos constitutivos. Es harto conocido este carácter, eminentemente romántico, ascético, idealista y espiritual, y se nos ha ofrecido, en el decurso de nuestro trabajo, más de una ocasión de ponerlo de relieve,

siendo sobrado sabido lo poco que se presta al desenvolvimiento de la estatuaria, precisamente caracterizada por opuestas notas, para que tengamos necesidad al presente de entrar en nuevos desarrollos; la nación cuya más alta personificación es el caballeresco é idealista Don Quijote, había de encontrar siempre en su carácter insuperable dificultad para acertar á dar al mármol la belleza plástica de la estatuaria griega.

La decadencia del espíritu religioso, el movimiento de incredulidad que á raíz del Renacimiento se inicia, tomando cada vez más colosales proporciones en las modernas sociedades, nos parece ser otra de las causas de la decadencia artística, y muy especialmente del arte escultórico. Parece á primera vista que esa falta de religiosidad de la época debiera producir, dada la incompatibilidad entre la escultura y el cristianismo, los efectos precisamente opuestos. Pero no hay que perder de vista dos circunstancias capitales que explican esa aparente contradicción: es la una la existencia de hecho de la escultura cristiana, con sus peculiares distintivos y su ideal estético, producida por la relajación del primitivo dogma; y es la otra el carácter que reviste la evolución filosófico-religiosa de las modernas sociedades, evolución que, lejos de saltar por cima del cristianismo para buscar en Grecia ó Roma su base, toma por punto indiscutible de partida la afirmación cristiana, desenvolviéndola en sentido progresivo y ateniéndose principalmente á su lado moral contra el estacionamiento en que la Iglesia la mantiene.

Teniendo en cuenta ambos hechos, no cabe dudar que la falta de espíritu religioso tenía que hacerse sentir poderosamente en el desarrollo de la estatuaria; ese espíritu, al cabo y al fin, había levantado las catedrales góticas y las había poblado de santos y de vírgenes, siquiera estas vírgenes y santos, inspirados en el ideal opuesto al

que diera vida á los mármoles griegos, se apartaran del verdadero ideal de la estatuaria que le hace ser encarnación del paganismo; ya que no una verdadera armonía, habíase operado en el siglo XVI y mediante mutuas concesiones, cierta manera de fusión entre ambos ideales, especialmente en España, como se operaba en los artistas españoles la fusión de las ideas paganas de su educación con las cristianas originarias; esa fusión tenía que romperse, y se rompió cuando los hechos que la determinaron desaparecieron; por una parte faltó el espíritu religioso y por otra desapareció aquella ficticia atmósfera pagánica. Quedó el fondo cristiano, pero no vivificado por la fe, sino aceptado por la razón; no fervorizado en el corazón, sino enfriado en la inteligencia y disponiéndose á sufrir lenta pero decisiva transformación que le alejase cada vez más de la Iglesia, que hasta entonces fuera su depositaria única. Esta decadencia de la religiosidad obró entonces en dos sentidos con relación á las artes; por un lado se dirigió al artista dejándole sin norte para sus concepciones; por otro obró en la sociedad produciendo escasez de fábricas que ejercitaran la actividad artística. En uno y en otro sentido su influjo fué de transcendental importancia, y las consecuencias se hicieron sentir inmediatamente. Por lo demás, en lo que hace á la decadencia del espíritu religioso, es hecho tan universalmente conocido, que nos consideramos dispensados de demostrar su existencia. Diremos, sí, únicamente, que los hechos que han contribuído á su desarrollo, fueron todos los determinantes del carácter del Renacimiento más ó menos directamente, la corrupción de costumbres en el clero, la predicación de la Reforma protestante, las guerras de religión, la aparición de los sistemas de la filosofía moderna, la difusión de los conocimientos científicos, las contradicciones entre la ciencia y la fe y algunos otros de menos consideración.

La marcha irresoluta y vacilante del arte, nos muestra desde luego que la falta de verdadero y propio ideal fué otra de las causas más influyentes de su decadencia, íntimamente relacionada con las que acabamos de estudiar. Arte sin ideal es cuerpo sin alma, árbol sin savia, buque sin timón; el ideal es el faro que indica el derrotero á la nave del arte, el jugo que la nutre y desarrolla, el espíritu que la vivifica. Y ¿cuál ha sido el ideal de la estatuaria, el ideal del arte desde el siglo XVII hasta nuestros días? ¿Podía ser el ideal cristiano que animara con místico aliento las estatuas de las catedrales góticas? No sin duda; porque tras los delirios del Renacimiento, tras la escisión de la Reforma, tras la proclamación del libre-examen, tras la rehabilitación de la naturaleza, tras la emancipación de la razón y la filosofía de la teología y de la fe, la sociedad no podía volver sobre sus pasos, y hallando inmenso vacío en la doctrina religiosa del catolicismo, se echaba en brazos de lo desconocido. ¿Podía ser el ideal clásico, que produjera en Roma y Francia aquella pasmosa resurrección del paganismo gentílico? Menos aún; aquello fué sólo un momento de locura, y no era posible que tras de diez y seis siglos de propaganda cristiana, de costumbres cristianas, de legislación cristiana, de artes y ciencias cristianas, la civilización retrocediese en su marcha lenta, pero progresiva, hacia la cultura gentílica greco-romana. Desde la aparición del cristianismo, que representaba con sus superiores dogmas religiosos y sobre todo con su superior moral, innegable é inmenso adelanto sobre la civilización pagánica, no se concibe, ni es posible concebir una sociedad que no se halle asentada en los inquebrantables principios del Evangelio; sucederá que lejos de mantenerlos estacionarios como la Iglesia, siguiendo el rumbo de las instituciones religiosas de todos los pueblos, pretenda y aspire á desenvolverlos con amplitud, á sacar de ellos todo lo que contienen, á fecundarlos en

vez de esterilizarlos; pero abandonarlos por completo hasta el punto de sustituirlos por una cultura más atrasada y degradante, nunca. Se ven en la historia fenómenos de atavismo y numerosos saltos atrás, pero es en puntos particulares, no en los elementos esenciales y constitutivos de una civilización; puede ser la legislación foral, en su parte civil, procesal y penal, inferior á la legislación romana; pueden las *Cortes de amor* de Provenza, con sus extraños axiomas críticos, proclamar principios menos que gentílicos; puede la filosofía escolástica, con sus sutilezas y alambicamiento dialéctico, ser inferior á la filosofía platónica y aristotélica, y aun á las mismas escuelas eclécticas; puede el eminente Spinoza, llevado de la fuerza de la lógica, caer en el panteismo védico; puede un Schopenhauer en nuestros días, proclamar á la faz de Europa el desconsolador dogma del nirvana búdico; pero jamás podrá decir la historia, que, tomada en su conjunto, la civilización griega no es superior á la oriental, la romana á la griega y la cristiana á la romana, ni que ninguna de ellas haya vuelto atrás, renegando de sus dogmas y principios.

Mal es la falta de ideal que se ha transmitido desgraciadamente hasta nuestros días y que amenaza prolongarse todavía durante largos años, sin que cuantas investigaciones y esfuerzos se hacen para descubrir el que ha de gobernar las sociedades futuras, dejen de estrellarse impotentes contra los misterios del porvenir. «El arte »—dice D. Francisco Pí y Margall,—está hoy en decaden»cia. No tiene símbolo ni rito propios. La arquitectura »admira las bellas páginas del Renacimiento y las repro»duce en sus obras. La pintura vuelve sus ojos á la es»cuela místico-purista de la Edad media, y la remeda has»ta en la forma. La escultura corre á inspirarse bajo el »cielo de la antigua Grecia. La poesía abjura sus tradi»ciones románticas por las de una época cuyas ideas y

»sentimientos constituyen hoy la vida del espíritu. Nos »separan de ayer revoluciones sangrientas, y se afanan »las artes por evocar de ruinosos sepulcros la sombra de »héroes ya para nosotros verdaderos mitos; vacilan al so»plo de la filosofía nuestras creencias, y dejan las ar»tes la tierra por el firmamento, sosteniendo que son y »deben ser la expresión del sentimiento religioso. Viven »así una vida prestada, hablan un lenguaje que nadie »comprende, no aciertan á dar alma á sus figuras, son »puramente formalistas.»

El ideal en el arte se resuelve en último análisis en la noción de la belleza; según sea ésta, así tienen que ser las producciones artísticas. Pues bien: ¿se nos podría decir, por ventura, cuál era la noción de la belleza entre los artistas de los siglos XVII y XVIII? La mayor parte jamás se preocuparon de tan interesantísima cuestión; la ciencia de la belleza, mal llamada estética, es ciencia novísima, ciencia de ayer, si así puede decirse; es verdad que en muchos diálogos de Platón, y en las obras de Aristóteles y San Agustín, se hallan tratadas varias de sus más interesantes cuestiones, y que Proclo, Longino, Santo Tomás y los escolásticos se ocuparon en estas materias, pero sólo lo hicieron incidentalmente, sin agrupar en un cuerpo sus doctrinas, sin encadenarlas metódicamente para constituir con ellas una ciencia aparte. Pero hoy mismo, que ya se han producido multitud de sistemas, hoy que con el choque de unos y de otros podría abrirse paso á la luz, si recorremos las diversas opiniones sobre la belleza, que se han emitido desde Platón hasta nuestros días, ¿acertaríamos acaso á descubrir entre ellas el verdadero ideal que ha guiado á los artistas de los últimos siglos? Para Platón, es la belleza «el esplendor de lo verdadero, »el reflejo del ideal;» para Aristóteles, «lo que siendo bue»no es deleitoso, precisamente porque es bueno;» para Proclo, «la centella de la hermosura de Dios, que resplandece

»en el objeto bello;» para San Agustín, es «la unidad;» para Baumgartem, «la perfección sensible;» para el padre Andrés, «lo que tiene por fundamento el orden y por esen- »cia la unidad;» para Crousaz, «la diversidad reducida á »la unidad;» para Mendelsson, «la unidad en la variedad;» para Diderot, «lo que despierta en el entendimiento la »idea de relación;» para Mengs, «la perfección figurada y »visible de la materia;» para Burke, «la cualidad ó cuali- »dades de los cuerpos que hacen nacer el amor ó cualquie- »ra otra pasión semejante;» para Montabert, «una cuali- »dad que impresiona al órgano de la vista;» para Kant, «lo que se reconoce sin concepto como objeto de una sa- »tisfacción necesaria;» para Schelling, «la representación »de lo infinito bajo una forma finita;» para Hegel, «la ma- »nifestación sensible de una idea;» para Cousin, «la ver- »dad y el bien manifestados bajo una forma sensible;» pa- ra Jouffroy, «aquello con que simpatizamos en la natura- »leza humana, manifestada por los símbolos materiales »que impresionan los sentidos;» para Gioberti, «la unión »individual de un tipo inteligible con un elemento fantás- »tico, realizada mediante la imaginación estética;» para Gœthe, «la ley que en su mayor libertad y sus más esen- »ciales condiciones, se traduce por un fenómeno;» para Lamennais, «lo verdadero manifestado en sensible for- »ma;» para Arteaga, «el arquetipo ó modelo mental de »perfección que resulta en el espíritu del hombre, después »de haber comparado y reunido las perfecciones de los in- »dividuos;» para Nusszlein, «la unidad y armonía indi- »visas de lo sensual y lo inmaterial;» para Taparelli, «lo »que agrada á la vista;» para Pictet, «la armonía de la »idea y de la forma en la expresión sensible por la forma »de la idea, sin que en ella haya ningún fin de utilidad;» para Gauckler, «la manifestación de la vida y de sus evo- »luciones por medio de la materia y sus atributos, la for- »ma y el movimiento;» para Thibergien, «la esencia ple-

»namente desplegada en la unidad y la variedad de sus »elementos;» para Núñez Arenas, en fin, por no hacernos interminables, «aquello cuya contemplación produce »en nosotros un movimiento gradual y apacible con»forme con nuestras facultades, que principia por atraer»nos, nos hace luego intimar con ello, y por último, nos »excita á reproducirlo ó á crear otro análogo pura y des»interesadamente.» En resumen: definiciones vagas, caprichosas y falsas en medio de algunos felices atisbos de la verdad: tal es lo que nos ofrecen los artistas y los sabios como resultado de sus investigaciones estéticas; ó se inspiran en corruptor realismo, ó desconocen algunos de los elementos constitutivos de la belleza, ó se limitan á describir el sentimiento estético, ó se pierden en vagos conceptos, oscuros por lo generales.

No es posible desconocerlo: el arte, desde el siglo XVII, carece de verdadero y propio ideal; es verdad que los artistas del siglo XVI tampoco estaban en la materia más adelantados que sus degenerados descendientes; pero en ellos el instinto, el entusiasmo y el sentimiento suplían suficientemente la falta de estudios profundos sobre la noción de la belleza. ¿Qué importa que no la encontraran en su inteligencia si la encontraban en su corazón; que no la bebieran en los libros si la bebían en la atmósfera, si la adivinaban en los mármoles griegos, si la encontraban reflejada en su fantasía creadora? Pero en los artistas del siglo XVII el sentimiento estaba desviado de su fin, el entusiasmo que instintivamente le dirigiera había desaparecido, las condiciones sociales que le rodearan y dieran vida habían cambiado; de ahí que ya no pudiera encomendarse al sentimiento ni al instinto la educación del artista; de ahí que las estatuas griegas permanecieran mudas ó hablaran lenguaje incomprensible; de ahí la imperiosa necesidad de encomendar á la inteligencia y á la razón la dirección del trabajo artístico, y de ahí que la falta

de ideal, la falta de estudios estéticos, el desconocimiento de la noción de la belleza se hiciera más sensible, produciendo aquel trastorno de las líneas arquitectónicas, aquella afectación de las actitudes, aquellos contornos ondulados, aquella musculatura exagerada, fruto lógico y necesario de una enseñanza sin base, de un estudio del antiguo y del natural sin regla, de una dirección artística caprichosa, de una educación sin cimientos. Y cuando por ventura tropezamos en aquella época con algún artista distinguido dado á la investigación de la noción de la belleza, ¿cuál es el resultado de su trabajo? ¿dónde va á buscar aquella divina emanación del cielo? ¿cómo pretende realizarla? No descendamos al fondo del abismo; detengámonos á su misma boca y escuchemos á Pablo de Céspedes en su *Poema de la pintura*, publicado por Pacheco en 1649:

Busca en el natural, y (si supieres
Buscarlo) hallarás cuanto buscares:
No te canse mirarlo, y lo que vieres
Conserva en los diseños que sacares.
En la honrosa ocasión y menesteres
Te alegrará el provecho que hallares;
Y con vivos colores resucita
El vivo que el pincel é ingenio imita.
No me atrevo á decir ni me prometo
Todas las bellas partes requeridas
Hallarse de contino en un sugeto
Todas veces sin falta recogidas;
Aunque los cría sin ningún defeto
(A todas en belleza preferidas)
Naturaleza: tú entresaca el modo
Y de partes perfetas haz un todo.

No puede haber más concordancia entre el concepto de Céspedes y aquel «arquetipo ó modelo mental de perfec»ción que resulta en el espíritu del hombre después de »haber comparado y reunido las perfecciones de los indi-

»viduos,» en que hace consistir Arteaga la belleza. ¿Y qué arquetipo, qué todo es ese de partes perfectas? ¿No puede serlo el monstruo de la epístola de Horacio? ¿Por ventura basta elegir cierto número de partes perfectas para formar un todo perfecto? ¿Y dónde encontrar la regla para la elección? ¿Qué ley la preside? ¿En virtud de qué principios se hace la separación de lo perfecto y lo imperfecto? ¿No se necesita para todo esto la noción de la belleza que se nos pretende dar en esa miscelánea de partes perfectas ajustadas entre sí caprichosamente para formar el arquetipo todo?

Intimamente relacionada con la carencia de propio ideal en el arte, se encuentra también lo que podríamos llamar la anarquía artística, hija del individualismo dominante desde el siglo XVI y de la emancipación de toda regla á la par que de su extremo opuesto, la más ciega sumisión al principio de autoridad. Por extraño que esto parezca no deja de ser una verdad que la historia comprueba y la lógica de los hechos trae consigo. ¿Cuáles pueden ser, en efecto, las consecuencias de la falta de ideal, de una noción que venga á servir de tipo al que se ajusten todas las creaciones, de regla que dirija la mano del artista, de poderoso auxiliar de sus concepciones, de juez y árbitro de la excelencia de sus obras? Por una parte, sin duda el acatamiento ciego de las reglas establecidas; por otra, la más desenfrenada licencia; cuestión de temperamento únicamente. Se acepta sin discutirlo el principio de autoridad, porque el artista no tenga por sí condiciones para obrar con independencia, ó porque tema caer en reprobables excesos, ó se proclama la negación de todo principio erigiéndose en regla la arbitrariedad.

El artista independiente, con confianza en sus fuerzas, se sublevará contra las reglas establecidas, porque, inspiradas en un ideal que no es ni puede ser el suyo, son para él enigmáticos geroglíficos; el artista tímido las aca-

tará ciegamente sin poderles sacar el jugo ni penetrar en ellas, sin comprender su sentido y alcance, sin podérselas apropiar y asimilar á pesar de todos sus esfuerzos; no otras pueden ser las consecuencias de la falta de ideal, en cualquiera edad ó época, lo mismo en religión que en política, lo mismo en filosofía que en bellas artes; de esa falta de ideal brotan y se desarrollan paralelamente por lógico resultado, la afirmación del principio de autoridad y la proclamación del individual criterio; las producciones de los artistas independientes resultan licenciosas, extravagantes, ininteligibles; las de los artistas autoritarios frías, amaneradas, incoloras; del choque de unas y otras nace la anarquía artística, la cual según los elementos dominantes aparecerá incolora y fría ó ininteligible y caprichosa; tal es lo que sucede con el arte español de la decadencia, y en él puede perfectamente apreciarse el desenvolvimiento de esos dos momentos: el de la licenciosa extravagancia en el churriguerismo, el de la incolora sumisión á las reglas en el pseudo-clasicismo transpirenáico.

El positivismo, dominante desde fines del siglo XVI, es otra no despreciable causa de la decadencia artística; le alimentaba por una parte la levadura de la reacción pagánica del Renacimiento y la sed de riquezas y comodidades que el descubrimiento de América y la relativa difusión de los conocimientos trajo consigo; por otra, la propaganda de los principios del libre examen proclamados por Lutero; y por otra, en fin, la aparición de los sistemas filosóficos de Bacón y Descartes. El Renacimiento, en efecto, pasado el primer entusiasmo que produjo las obras de los Donatellos y Buonarrotas, dejó fermentar en los ánimos ideas paganas y materialistas; el descubrimiento de América dió notable impulso á las mismas ideas produciendo el deseo de materiales goces y bienestar, obtenidos mediante mayor suma de riquezas; el libre

examen, aunque fundado en el incuestionable principio de la suprema autoridad de la razón (como facultad de las ideas universales y absolutas, y eco en el hombre de la voz de Dios) que con el tiempo había de dar origen al dogma práctico de la fraternidad, no podía por de pronto en su fase de persecución y crecimiento, producir otro resultado que la exaltación de la individualidad y del egoismo; en fin, los sistemas filosóficos de Bacón y Descartes por diversos y aun opuestos caminos, vinieron á sancionar, especialmente el primero, con todo el desarrollo que le dieron los Hume, los Hobbes, los Lockes, los Condillac y los enciclopedistas, aquel absorbente movimiento.

Las Bellas Artes tenían necesariamente que resentirse en sumo grado de aquel estado de cosas, de aquella nueva dirección de los espíritus, y la escultura acaso, y sin acaso, más que ninguna otra. Subordinado todo á un fin de utilidad, ¿cómo han de gozar próspera vida las Bellas Artes? A la arquitectura se la despoja de sus ricos adornos, se la desnuda de sus atavíos, pero se aceptan sus servicios porque son indispensables; á la música se la mima, porque halaga y deleita sin grandes dispendios que priven de otras comodidades; la poesía se escucha, porque se plega á todas las circunstancias y canta para todos los gustos; la pintura se mira con aires de protección, aunque achicándola y prostituyéndola en cierto modo, porque al cabo sirve de adorno y puede hacerse algún sacrificio por ella, siempre que no sea demasiado grande. ¿Y la escultura? Esa no merece protección ni auxilio; es cosa puramente de lujo y muy costosa: he ahí cómo razona el positivismo, y he ahí cómo sus razonamientos influyen en la postración del arte.

No debe tampoco echarse en olvido, al estudiar la decadencia del arte escultórico, el carácter especial de la vida moderna en oposición con el que á la escultura distingue. La estatua, por su naturaleza, no puede representar más

que un momento determinado, el de la ira ó el del placer, el de la lucha ó el del reposo, pasiones ó vicios, acciones ó estados eminentemente determinados y simples: la está terminantemente prohibida la representación de asuntos complejos; aun el mismo grupo no puede traducir con alguna facilidad sino acciones ó estados particulares: la fotografía de un episodio aislado, de una acción singular, el triunfo de un gladiador, el sufrimiento de un Laocoonte; es la antítesis más perfecta de la música. La música se adapta á todos los sentimientos, se transforma en cada fantasía, se plega á todos los accidentes, suspira y gime, sonríe y grita de placer, todo á la vez en un solo momento, en un solo compás; su vaguedad fantástica la hace susceptible de esa flexibilidad encantadora; una misma melodía puede ser la pintura de un combate, un poema de amor, una elegía y un canto heróico; depende del que la escucha y del estado de su ánimo. No así la escultura: la escultura en la estatuaria ha de retratar al héroe ó al niño, á la diosa del amor ó al dios de los combates, en una sola postura, de una sola manera, con un solo gesto, y de tal modo, en fin, determinado, que no quepa duda alguna acerca de su representación, y pueda decirse al verla: esa es Venus saliendo de las aguas, aquél es Júpiter lanzando el rayo, éste es Mercurio transmitiendo un parte, ese es Apolo disparando su flecha; cuanta más precisión haya en lo representado, más cercano se hallará de la perfección, y si de ella se aleja, se convertirá en oscuro enigma de enfadosa solución.

Pues bien; si el carácter de las obras de arte escultórico es el de ser eminentemente simples y precisas, el de la vida moderna es el de ser eminentemente dramática y compleja. Por eso la música ha tomado desde el Renacimiento, pero más especialmente desde el siglo pasado, tan extraordinario vuelo; por eso vemos por todas partes multiplicarse las novelas hasta un punto que asombra, por-

que la novela es el drama de la vida, llena de incidentes, de episodios, de emociones; por eso contemplamos el desdén con que se mira la égloga y el idilio, porque la poesía pastoril responde á otra civilización y á otra sociedad de menos dramático carácter; por eso, en fin, la escultura no puede en modo alguno ser la expresión artística de nuestro tiempo, como lo es el drama, la música, y, sobre todo, la novela. Es verdad que este carácter que distingue á la vida moderna, es más que nada, propio de este siglo del vapor y la electricidad, de los caminos de hierro y de las grandes empresas; pero aunque efectivamente le encontramos al presente acentuado hasta llegar á su apogeo, no es menos cierto que tiene sus raices en el siglo del Renacimiento, en las grandes invenciones y descubrimientos que contribuyeron á darle color, en los principios proclamados por la reforma protestante, y que desde entonces viene manifestándose con más ó menos fuerza, hasta haber adquirido el gigantesco desarrollo con que hoy se nos presenta.

ARTÍCULO II.

CAUSAS POLÍTICO-SOCIALES.

Ojeada general.—Clasificación de las causas político-sociales de la decadencia.—*Causas de acción general.*—Los sucesores de Felipe II.—Responsabilidad de este monarca en la decadencia.—Centralización administrativa.—Decadencia de la nobleza y de las instituciones populares.—Su acción en el arte.—*Causas económicas.*—Anarquía financiera.—Amortización civil y eclesiástica.—El sistema colonial.—*Causas de despoblación.*—El celibato religioso.—El bandolerismo y las costumbres duelistas.—La expulsión de los judíos.—Su historia.—La expulsión de los moriscos.—Las guerras.—La emigración.—Sus causas.—Decadencia de la agricultura.—Ruina de la industria.—Postración del comercio.—Acción de todas estas causas en las esferas del arte.—La decadencia durante la casa de Borbón.—*Causas de influjo directo.*—La Inquisición y el despotismo.—Las costumbres cortesanas y populares.

Triste es, á la verdad, en alto grado la investigación de las causas que produjeron la decadencia y deplorable postración en que contemplamos á nuestra patria desde los tiempos en que cayeron sus destinos en las ineptas manos de los sucesores de Felipe II. Donde quiera que se vuelvan los ojos, sólo se encuentra desolación y ruina; por todas partes brotan, con irresistible empuje, poderosísimos elementos de disolución, y el ánimo se conturba, y el corazón se oprime, y la temblorosa mano no acierta á dibujar el horrible cuadro, y en la fantasía se mezclan y revuelven las figuras, pugnando todas por aparecer en el primer término del oscuro fondo. Aquella sucesión de tres funestos reinados; aquella serie de funestísimos desastres de la guerra; aquella cadena de desatentadas disposiciones en la Administración; aquella galería de validos intrigantes, sin mérito ni talento; aquel catálogo de

desaciertos económicos; aquel absorbente despotismo; aquella anulación de los brazos nobiliario y popular, tan necesario para el justo equilibrio de las instituciones; la despoblación de España; la expulsión de judíos y moriscos; la emigración á las colonias; la acción inquisitorial; la ruina de las agremiaciones; el aumento exagerado de los impuestos; los excesos de la amortización; la centralización política y administrativa; la afectación de las costumbres cortesanas; tantos y tantos otros hechos se ofrecen á la vez á nuestra consideración, con todo su séquito de funestas consecuencias como causas determinantes de la decadencia de España, que á la verdad no se acierta á distinguir entre unos y otros, cuáles son los que deben mirarse como principales, y cuáles como secundarios en la decadencia de las artes. Los unos contribuyendo á crear aquella atmósfera deletérea, en que se encuentra envuelto el espíritu en aquellos tiempos de funesta recordación; los otros creando dificultades al desarrollo artístico; éstos obrando directamente sobre las artes, con sus exigencias y sus restricciones; aquellos arrancando á la cultura artística gran parte de sus medios y recursos; los unos disminuyendo el empleo de las facultades artísticas y los otros aminorando el número de cultivadores del arte; éstos produciendo el desaliento en los ánimos, aquellos desviando al arte de su camino, todos contribuyen con eficacia suma á la disolvente obra, y todos empujan al arte, con igual empeño, por el sendero de su perdición. Por sensible y doloroso que nos sea remover aquella podredumbre para descubrir la temerosa llaga, fuerza es hacerlo inmediatamente, si hemos de cumplir con la misión que nos hemos impuesto en este trabajo.

La primera y más apremiante necesidad, que ante este cúmulo de causas políticas y sociales urge satisfacer, es la de clasificarlas convenientemente, para metodizar su estudio, tan erizado de obstáculos por sí mismo, y que

seguramente de otro modo presentaría insuperables dificultades. Con este objeto, pues, no vacilamos, después de maduro examen, en constituir con todas esas causas cuatro grupos ó divisiones, atendiendo especialmente á la particular acción que sobre el desarrollo artístico ofrecieron: comprendemos en el primero las *causas de acción general;* incluimos en el segundo las *causas económicas;* abarcamos en el tercero las *causas de despoblación*, y hacemos consistir el último en las *causas de influjo directo.* Es claro que no se ha de entender por el hecho de esta clasificación que las causas de cada grupo sean independientes de las del otro: todas guardan entre sí íntima relación y dependencia; todas forman en su trabazón aquella inmensa red en que el buen gusto quedó preso y ahogado.

Las *causas de acción general* son aquéllas que, como lo indica su nombre, sin referirse precisamente á las artes, al traer consigo la ruina de la nación, trajeron también la de todos sus valiosos elementos. Todas ellas pueden reducirse en último análisis á la sucesión en el trono de los tres descendientes del segundo Felipe, fuente y manantial de tantos errores y desaciertos, y á la que están subordinadas y son anejas las demás causas. Hablando de los príncipes austriacos, observa Mignet que Carlos V fué general y rey, Felipe II fué sólo rey, Felipe III y Felipe IV no supieron ser reyes, y Carlos II ni siquiera fué hombre. ¿Para qué, en efecto, más elementos de corrupción y ruina en un Estado de la heterogénea composición del español, y con los principios políticos de la época que tendían á hacer al rey árbitro supremo en todas las cuestiones; para qué más elementos de decadencia que el advenimiento al trono de tres monarcas en creciente escala de ineptitud? Para resolver los gravísimos problemas planteados en Europa á la muerte de Felipe II, se necesitaba un gran genio político de exquisito tacto, de vasta in-

teligencia, de incansable actividad, de gran práctica en los negocios, precisamente las cualidades de que más necesitados se hallaban Felipe III, Felipe IV y Carlos II, monarcas holgazanes, de escasa penetración, de ningún tino y de ninguna práctica: el uno mogigato, el otro cómico y bailarín, y el tercero enclenque y fanatizado, todos incapaces en absoluto para gobernar y regir un pueblo como el español de aquella época; si siquiera hubieran tenido el acierto en la elección de sus ministros, que más tarde tuvo Fernando VI, quien en cierto sentido no dejaba de tener con ellos semejanza, todavía acaso se les pudiera perdonar al uno su indolencia, al otro sus despilfarros, y al tercero sus maniáticas alucinaciones; pero la Providencia, tan poco benevolente con ellos, les negó hasta el triste don de acertar á elegir quiénes les gobernaran. Aquella sucesión de validos ambiciosos, sin pudor ni patriotismo, atentos sólo á labrar su prosperidad y la prosperidad de los suyos, siquiera fuese á costa de la sangre y las riquezas de la nación, verdaderos genios de la adulación y de la cortesana intriga, pero nulidades completas en administración y diplomacia, vino á aumentar los males que de la ineptitud regia se originaran, hasta hacerlos con su prolongada exacerbación de curación imposible. Nos son ya demasiado conocidos sus desaciertos, y tendremos ocasión más oportuna de examinar algunos de ellos, para que insistamos más aquí sobre el pernicioso resultado que su valimiento trajera: para condenarlos basta pronunciar sus funestos nombres.

No debemos, sin embargo, descargar sobre la frente de los sucesores de Felipe II toda la responsabilidad de sus reinados, cabe gran parte de ella, prescindiendo de la que corresponde á sus primeros ministros ó validos dignos de amarga reprobación, á la fuerza irresistible de las cosas; y cabe también no escasa parte, como más de una vez hemos tenido ocasión de hacer notar, á Carlos V y á Fe-

lipe II, á éste sobre todo. Carlos V, apartándose de las sabias reglas de conducta que su egregia abuela le trazara en su inolvidable testamento, inauguró con sus actos y proyectos aquella triste cadena de lamentables desaciertos; pero hay que tener presente que era extranjero, y disculpar por tanto su desconocimiento de las instituciones patrias y sus ataques á las mismas. Felipe II no tiene excusa alguna: Felipe II era una inteligencia privilegiada y un político profundo; había nacido en España y había tenido ocasión de comprender lo que su patria necesitaba; conocía perfectamente la ineptitud de su sucesor, como lo revelan las palabras «temo que le han de gobernar» pronunciadas durante su última enfermedad, y debió consagrar todos sus esfuerzos á evitar los males del porvenir: no pretendemos en manera alguna exigirle que hubiera abdicado de todos sus pensamientos de grandeza, que hubiera eludido todos sus compromisos, que hubiera renunciado á intervenir en los negocios de Europa, que hubiera cortado de cualquier modo las cuestiones existentes, que hubiera abandonado sus aspiraciones y derechos, que hubiera retirado sus ejércitos de los campos de batalla; pero sabiendo el gran tacto que tenía, conociendo sus innegables dotes, no le podemos perdonar que hubiera seguido lanzando al reino en el camino de aventuras por que su padre le introdujera, ni que hubiera continuado acariciando el utópico pensamiento de la monarquía universal. No vamos á decir, ni esta es ocasión oportuna, lo que hubiera podido y debido hacer para prevenir los males sin cuento del porvenir; nos basta saber que Felipe II los preveía, que tenía en su inteligencia y en su poder los medios de evitarlos, y que no lo hizo, para exigirle ante el tribunal de la historia la responsabilidad que le corresponde. ¿Cómo vamos á culpar á Felipe III de no tener cabeza tan fuerte como la que para sostener el peso abrumador de aquella diadema se necesitara? Tentados nos

hallamos, cuando de esta suerte nos damos á reflexionar, á exclamar con Bernardo López, el inmortal autor de las décimas al Dos de Mayo, que España

No ha tenido más verdugo
Que el peso de su corona.

Contamos también como causa general, de no escaso influjo en la decadencia social, política y artística, la centralización administrativa. Desde los Reyes Católicos había comenzado el movimiento centralizador como lógica consecuencia del capital pensamiento en que inspiraran Fernando é Isabel todos sus actos: el de la unidad nacional; pero estos Reyes, de inolvidable recuerdo, supieron detenerse cuerdamente en aquel camino peligroso, vigorizando el poder real y quebrantando los excesivos fueros de la nobleza, que habían producido tantos disturbios y revueltas en los tiempos de Alfonso VIII, de Fernando III, de Alfonso X, de Sancho el Bravo, de Fernando IV, de Alfonso XI, de D. Pedro, de D. Enrique, en casi todos los reinados y minoridades, con sus pretensiones ambiciosas. Concentrando en su mano todos aquellos atributos esenciales de la soberanía, sin los cuales no se comprende ésta: la dirección suprema de la hacienda, del ejército, de la marina y de la justicia; velando directamente sobre todos los intereses y fuerzas sociales; siendo, en fin, los primeros de Europa en inaugurar la Edad moderna, abriendo la era del engrandecimiento de las monarquías y de la autoridad real, supieron respetar al mismo tiempo los fueros y libertades populares, los intereses propios y privativos de las diversas unidades político-sociales: el municipio, las Cortes de Aragón y Castilla, las instituciones peculiares á las varias ciudades del reino, los diferentes estamentos ó brazos de las Corporaciones, aquellas esferas, en fin, que podían girar independientemente sin perturbar ni contradecir, en su marcha libre y desembara-

zada, la acción de la Corona; en una palabra, los Reyes Católicos, al establecer y fundar como una exigencia de la época la centralización política, respetaron la organización de las unidades administrativas. El primer paso estaba dado; el camino abierto y sin obstáculos, y fácil era preveer que se llegaría hasta el fin: los omnipotentes validos de los degenerados descendientes de Felipe II, se complacieron en concentrar en sí todos los poderes, en absorber en el primer Secretario del Despacho todas las facultades, la vida entera de la patria. ¿Qué sucedió entonces? Que la sangre toda de la nación afluyó á la corte, huyendo de las extremidades; que en la corte se estancaron todos los expedientes; que las ruedas de la Administración no podían moverse entre aquel inmenso cúmulo de obstáculos amontonados á su paso, y se entorpecieron y enmohecieron sus ejes, y la acción social se paralizó, y las obras públicas se detuvieron, y los campos se despoblaron, y los destinos y cargos importantes se debieron al favoritismo, y se entronizó en todas partes el abuso y el escándalo.

Dependiente en estrecha relación de la centralización político-administrativa, se encuentra la decadencia y ruina de la nobleza y de las instituciones populares del reino, sin la cual aquélla no pudiera jamás haberse establecido. La nobleza estaba, á la verdad, necesitada de reforma, para que no cayera en la tentación de repetir los escándalos del Campo de Ávila; los Reyes Católicos cortaron prudentemente sus excesivas pretensiones, pero sin atarla de pies y manos ni inutilizarla, porque no se les ocultaba la necesidad de su contrapeso en la balanza político-social; asumieron en sí los Maestrazgos de las Ordenes militares; prohibieron la edificación de nuevos castillos; privaron á los nobles de la acuñación de moneda; anularon las mercedes enriqueñas; establecieron la Santa Hermandad: medidas todas llenas de sabia previsión, pero

que desgraciadamente, lo mismo que el pensamiento todo de los Reyes Católicos, se vieron desvirtuadas y resultaron, por la exageración, contraproducentes.

El desacierto cometido en Villalar al ponerse en frente de sus hermanas las Comunidades de Castilla, fué la señal de la ruina de la nobleza, tanto como de la ruina de los Comunes, y desde entonces el poder real, sin freno ni cortapisa, se alzó triunfante sobre las ruinas de las instituciones patrias, que se complacía en pisotear, sin comprender, en su ceguera, que minaba los cimientos mismos en que se asentaba. La falta cometida por la nobleza fué de consecuencias incalculables: si entonces se hubiera puesto, como era su deber y su conveniencia, al lado de Padilla, Bravo y Maldonado, seguramente que otra hubiera sido la suerte de la nación, y entonces no envidiaríamos á Inglaterra sus instituciones, debidas precisamente á la unión de la nobleza y el pueblo contra las absorbentes pretensiones de la Corona. «*Cunctas nationes et urbes*—escribía Tácito,—*populus aut primores, aut singuli regunt; delecta ex his et constituta republicæ forma laudari facilius quàm evenire vel si evenit haud diurna esse potest.*» Si la nobleza no hubiera faltado en Villalar á su deber, tenemos la convicción de que en España se hubiera desmentido la aserción del sabio historiador latino; el fundamento esencial de nuestra organización y esplendor nacional se encontraba precisamente en la existencia de los tres poderes, real, noble y popular, prudentemente equilibrados, y consistía toda la maniobra de aquella máquina en que siempre que uno cualquiera de los tres brazos pretendiera extralimitarse de sus atribuciones, invadiendo la esfera de otro, los otros dos se coaligasen é impidiesen la ruptura del equilibrio; de ahí que la monarquía hubiera buscado siempre el apoyo del pueblo contra las pretensiones exageradas de la nobleza; de ahí que la nobleza hubiera debido unirse al pueblo en Vi-

llalar contra las pretensiones de la Corona; no lo hizo, y desde entonces el equilibrio se rompió, y las Comunidades primero, la nobleza después, y la monarquía, por último, vinieron derrumbadas al suelo, arrastrando en su ruina á la nación. Desde el desastre de Villalar apenas se encuentra alguna que otra señal de la antigua vida en los nobles y en el pueblo; la nobleza se vió excluída de su representación en las Cortes, y éstas fueron decayendo cada vez más. Cuando en 1538 se negaron á conceder al Emperador el impuesto de las *Sisas*, éste les contestó desabridamente: «Dineros pido e non consejos,» preludiando con esto la famosa frase de Luis XIV: «El Estado soy yo.» Cercenando primero los privilegios de los procuradores; ordenándose después á los pueblos el otorgamiento de poderes absolutos, y reservándose la Corona el derecho de examinarlos y aprobarlos, y nombrándolos y retribuyéndolos por fin directamente, vinieron aquellas famosas Cortes, siempre dignas y leales, á convertirse en risible simulacro de lo que fueron.

Lo mismo ocurrió con la nobleza: los Reyes Católicos la coartaron y Carlos V acentuó, no obstante el apoyo que en Villalar recibiera, la política de sus abuelos, manteniéndola ociosa y alejada del poder sin intervención alguna en la gobernación del Estado, para que así se gastara su influencia é importancia, y aconsejó con insistencia á Felipe II que siguiera el mismo sistema. De esta suerte encontramos después aquella temida aristocracia, convertida en cortesana cohorte, mendigando la protección de los Lermas y Olivares, sin fuerza ni prestigio, ignorante, servil, empobrecida por el fastuoso lujo de la corte. «El estar los señores en la corte—decía el distin»guido publicista Pedro Fernández Navarrete en sus *Dis»cursos sobre la conservación de las monarquías*, llenos »de cuerdas reflexiones,—no teniendo ocupación, tiene »para ellos grandes daños y para ella grandes inconve-

»nientes, y si algún tiempo fué buena razón de Estado de »los reyes el tenerlos junto á su persona, para asegurar»se de ellos y para consumirlos y gastarlos de suerte que »no les quedasen fuerzas para poder intentar novedades, »como para el mismo efecto lo hizo Enrique VIII de In»glaterra..... El más templado y modesto caballero en »viniendo á la corte, es forzoso se consuma en cuatro »días; porque la obligación de aventajarse en lucimiento »á los que no son más que él en calidad, le obliga á des»truirse y empeñarse. Y si él solo se destruyese, fuera »menor el inconveniente; pero como los árboles grandes, »cuando caen, llevan tras sí á todos los que participan de »su sombra, así los señores con sus quiebras destruyen »infinidad de vasallos, criados y amigos. Y quizá si el ha»cer pleito de acreedores, se juzgara por infamia de dere»cho como lo es de hecho, no anduvieran por las calles »tantas viudas y tantas doncellas pidiendo limosna, por »haber sus padres fiado las libreas de algunos caballeros, »que si residieran en sus estados, excusaran estos gastos, »no destruyeran á sus vasallos, tuvieran caudal para so»correr en las necesidades á sus reyes y amparar como »padres á sus súbditos guardándoles justicia, sin dejarles »expuestos á las necesidades de jueces mercenarios.»

Así se hacían sentir, como no podían menos, en todas partes por múltiples maneras las tristes consecuencias de aquella desastrosa ruina de la grandeza y de los Comunes; ateniéndonos especialmente á las artes, puede decirse que su acción revestía dos aspectos, ejerciéndose en dos diferentes pero convergentes sentidos: el uno, consistía en la falta de ilustración consiguiente á este estado de cosas, y el otro, más directamente influyente, se refería á la consagración de las rentas patrimoniales, casi íntegramente absorbidas por los cuantiosos gastos de la corte, á fines distintos de la artística cultura. Tenían, en efecto, harto en que emplear sus caudales, necesitando muchas veces

empeñar sus rentas para salir de vergonzosos apuros, para que pudieran pensar en levantar palacios ni en proteger á los artistas.

Entre las *causas económicas* que ocasionaron y dieron notable impulso á la decadencia, contamos, como las más importantes, el aumento excesivo y creciente de los impuestos y contribuciones directas é indirectas que gravaban la pública riqueza; la insoportable extensión de la amortización civil y eclesiástica; los privilegios y exenciones exageradamente prodigados en el pago de los tributos, y el equivocado sistema colonial y comercial que establecimos con América. Conocidas nos son ya, para que insistamos en ello, la multitud de contribuciones, gabelas y alcabalas *legales*, sin contar las que á la sombra ó por cima de la ley minaban la riqueza de los pueblos, que en aquellos tiempos de triste memoria existían, caprichosamente establecidas, sin obedecer á ningún plan económico y rentístico de Hacienda, mezcladas las de los tiempos feudales con las de nueva creación. Las guerras continuadas, las dilapidaciones de la corte, los servicios públicos, las rebeliones interiores las hacían necesarias; la rutina las perpetuaba; la cada vez mayor decadencia las acrecía; la timidez y el rebajamiento del pueblo las toleraba, y la ignorancia de los ministros las hacía revestir aquel pintoresco desorden.

La amortización civil y eclesiástica, y los privilegios y exenciones en la tributación, revistiendo cada vez más terribles proporciones, aumentaban el mal en alto grado, hasta hacerle verdaderamente pavoroso, implicando sociales conflictos de transcendentales consecuencias; cada mayorazgo, cada vinculación, cada casa religiosa, venía á convertirse en especie de poderoso imán, que arrancaba con fuerza irresistible los elementos de vida de la sociedad, acumulando inmensas propiedades y capitales inmensos, que permanecían ociosos, privando de su sangre

á la nación. Así la paralisis iba ganando cada día más terreno, y las fuerzas vivas del país se iban debilitando y languideciendo cada vez más; los campos incultos crecían espantosamente; y juntos á estos motivos otros muchos, las industrias se abandonaban y el comercio se empequeñecía. ¿Cómo no habían las artes de sufrir en aquel universal duelo? Sin embargo de esto, si asentamos que la amortización con sus excesos tuvo mucha parte en el malestar y ruina del país, considerada con relación á las artes, sólo podemos otorgarla mínima é indirecta parte en su decadencia. Es, á la verdad, difícil resolver en tesis general qué puede perjudicar más á las artes, si la acumulación excesiva de propiedad, ó su repartición en pequeños lotes; si por un lado encontramos en efecto que, acumulada en una mano la propiedad, los pequeños propietarios se arruinan, y por lo común el cultivo disminuye, y los males económicos crecen proporcionalmente, haciéndose sentir en las artes, también, por otra parte, resulta que esa acumulación pone á disposición del gran propietario grandes sumas, que puede invertir en grandes obras, promoviendo así de varios modos el desarrollo artístico; de la misma manera, si la repartición de la propiedad fomenta el desarrollo de la pública riqueza, dignifica al cultivador y aumenta la suma de bienestar, haciéndose sentir en las artes, como en todo, estos beneficios; también es cierto que esa división impide al pequeño propietario consagrar á empresas artísticas su corto capital. Conste, pues, que al incluir la amortización civil y eclesiástica entre las causas de decadencia del arte, entendemos que lo fué sólo en sentido indirecto, en virtud de la coexistencia con ella de otra multitud de causas que no podían menos de producir tan funesto resultado. Si, por ejemplo, no hubiera coincidido con la amortización la general ignorancia que se extendía desde el más encopetado aristócrata hasta el más humilde pechero; si nuestros grandes de España hu-

bieran recibido otra educación, y tenido otros gustos, entonces la amortización (considerada con relación al desarrollo del arte, pues de otra manera bien condenada está por la ciencia, la historia y las leyes), lejos de ser considerada como una causa de decadencia, debería acaso mirarse como causa que la detuvo ó la aplazó; pero dado el estado general del país, no podía menos de agravar el mal y contribuir á la obra de la decadencia artística, en cuanto contribuía á la decadencia general.

Pero como si las causas apuntadas no fueran suficientes, el descubrimiento y conquista de las Américas, de que tantísimo partido hubiera podido sacarse, no sólo para contener los progresos del malestar económico, sino para levantar al país de su postración, hasta ese mismo hecho, que tanto nos honra, y de que tan orgullosos nos mostramos, se convertía en terrible contrariedad por la ignorancia de la época y las erróneas ideas que entonces se profesaban en la materia. En vez de estudiar cuerdamente el problema que aquel descubrimiento y conquista planteara, escogiendo los medios más adecuados para que nos produjese la mayor suma de beneficios en todos sentidos, no se hizo otra cosa que establecer el sistema del monopolio comercial con aquellas posesiones, y con el fin de gozar la exclusiva, prohibióse terminantemente el comercio de las Américas con el extranjero. ¿Qué sucedió? Lo que era inevitable: que los comerciantes de Sevilla, Cádiz y Lisboa se enriquecieron considerablemente, llamando los capitales á aquel género de especulación tan productivo, y retirándolo de otros empleos; que coincidiendo con aquel comercio la anulación casi completa de nuestra industria y agricultura, y no pudiendo hacer competencia por la ignorancia general, por la escasez de brazos y la falta de capitales á las industrias extranjeras, España se convirtió en un puente por donde el oro americano corría á fecundar las demás naciones, y un saldo espantoso se

estableció, por la enorme desproporción entre la importación y exportación, contra nosotros, y la patria se fué extenuando cada vez más, y sus estúpidos gobernantes, entregados á la disipación, sumidos en la ignorancia, preocupados por las intrigas palaciegas, para nada se cuidaron de poner remedio á aquellas calamidades, y se contentaron solamente, al contemplar absortos aquel incesante desfile de barras de oro á las naciones extranjeras, con prohibir, hasta con pena de muerte, su exportación, como si orden tan necia como tiránica pudiera impedir la emigración de la riqueza á los puntos de producción, y como si la felicidad de los Estados estuviera sólo cifrada en la posesión de mucho numerario. «Las naciones que »poseen colonias en América—dice el distinguido publi»cista inglés Adan Smith, en sus *Investigaciones sobre la »naturaleza y causa de la riqueza de las naciones*,—y co»mercian directamente con las Indias Orientales, disfru»tan ciertamente de toda la pompa y esplendor que pro»porciona un gran comercio; pero las demás naciones, á »las cuales se ha querido excluir de ese comercio por me»dio de restricciones odiosas, no por eso dejan de parti»cipar, en gran escala, de los beneficios de semejante trá»fico. Las colonias españolas y portuguesas, por ejemplo, »sirven de poderoso aliciente para la industria de los de»más pueblos, mucho más que para la misma industria »de España y Portugal. Sólo en lo concerniente al ar»tículo de telas el consumo de esas colonias asciende (se»gún se dice, y no salgo de ello garante) á la suma anual »de 3.000.000 de libras; pero como la mayor parte de »esas telas provienen de las manufacturas de Francia, »Flandes, Holanda y Alemania, España y Portugal para »nada intervienen en ese gran envío. El capital que dis»tribuye esas telas á las colonias, se reparte anualmente »entre los demás paises, dándoles una renta proporcional. »España y Portugal no hacen sino gastar los beneficios

»de ese capital, con lo cual se sustenta el lujo y la profu-»sión de los comerciantes de Cádiz y Lisboa. Aquellos »mismos reglamentos, con los cuales procura cada nación »asegurarse el comercio exclusivo con sus colonias, son »por lo general más funestos á las naciones en cuyo fa-»vor se hacen que perjudiciales á los pueblos que con ellos »se quiso perjudicar. Todo el peso con que se intenta opri-»mir la industria de las demás naciones, recae, por de-»cirlo así, sobre la frente de los opresores, y abruma aún »más su propia industria que la de los extraños.» ¿De qué servía que se anunciase constantemente la llegada á nuestros puertos de galeones cargados de oro, cuando los corsarios los dejaban pasar? De agravación del mal que sufríamos únicamente; de que todo se encareciese horriblemente, y de que el extranjero, más previsor y afortunado, labrase su prosperidad y bienestar á costa de nuestra propia ruina.

Las *causas de despoblación* son de las que más directo y eficaz influjo ejercieron en la postración del país, y, por lo tanto, de las artes. Debemos contar entre las principales la expulsión de los judíos moriscos, la emigración, el bandolerismo, el espíritu duelista de la época, las guerras y el celibato religioso. Esta última causa suele ser generalmente olvidada por cuantos en estas materias se han ocupado y es digna, sin embargo, de ser tomada en consideración, pues á nadie se le puede ocultar la gran importancia que reviste en el hecho de la despoblación, dado el incremento excesivo que el clero secular y los institutos monásticos de uno y otro sexo tomaron durante los siglos que historiamos, efecto muy principalmente de la protección que se les concedía; del seguro porvenir que el ingreso en las órdenes religiosas, de cualquier clase que fueran, ofrecía; del inmenso número de éstas, repartidas por todos los rincones de la Península; de su diversidad de reglas y fines, que las hacían sumamente asequibles

á todas las fortunas, gustos y temperamentos; del abandono en que habían caído las fuerzas vivas del país, la agricultura, la industria y el comercio, según pronto tendremos ocasión de examinar, y en fin, de cierta dosis de positivismo, mezclada con la fe religiosa, que en todas las clases se encontraba. ¿Qué cosa mejor, en efecto, que vestir un hábito religioso, que ganaba consideraciones y crédito, aseguraba el porvenir y proporcionaba tranquilidad incomparable en esta vida, á la par que abría las puertas del cielo en la otra? La fe necesaria para hacerlo no faltaba todavía; la mayor parte de las familias, anhelosas del bienestar de sus miembros, procuraban inclinar la voluntad de sus hijos desde niños al sacerdocio ó al claustro, y natural y lógicamente, resultaba de todo esto la *vocación* más ó menos decidida y más ó menos sincera, que no tardaba en aumentar con un individuo más cualquiera de las órdenes religiosas existentes.

Tampoco debe olvidarse entre las causas productoras de la despoblación de España, el bandolerismo y las costumbres duelistas de la época; aquél diezmaba los habitantes de los campos; éste los de las ciudades. Es verdad que sus resultados no eran tan funestos como los de las otras causas enumeradas; pero á la larga no dejaban de influir sensiblemente. Si se piensa en la relajación de costumbres que la vida militar creaba; en los muchísimos desertores y licenciados del ejército que, acostumbrados á la ociosidad y vicios de los campamentos, no podían resignarse á empuñar el arado ó la lanzadera; en la dificultad de las comunicaciones, en la escasísima protección concedida á la propiedad, y en la inseguridad de los pocos caminos existentes, junto con la general miseria, se comprende que el bandolerismo campara por sus respetos, haciendo que, entre unas cosas y otras, se considerase en aquellos tiempos un viaje algo largo como asunto tan importante y arriesgado que obligaba á hacer

testamento, así como á vivir en el campo ó en pequeñas aldeas como cosa expuestísima y poco agradable: deahí el abandono de las poblaciones rurales, que por unos y otros motivos iban quedando desiertas, dejando inmensos terrenos sin cultivo. Por lo que hace á la vida en las grandes poblaciones, bástenos decir, para justificar el haber incluído las costumbres quimeristas y *sui generis* del tiempo entre las causas de despoblación, que, según D. Antonio Cánovas del Castillo en su libro sobre *La Decadencia*, España, y principalmente Madrid, hervía en riñas, robos y asesinatos; pagábanse muertes y ejecutábase notoriamente el oficio de matador; violábanse los conventos, saqueábanse iglesias, galanteábanse monjas, eran diarios los desafíos y las riñas, los asesinatos y las venganzas, y sólo en la corte hubo en quince días, según el mismo escritor, ciento diez muertes de hombres y mujeres, muchas en personas principales.

La expulsión de los judíos de España no es un hecho aislado y sin precedentes en la historia patria. Aquella raza desgraciada condenada al desprecio de todas las naciones y de todos los tiempos, sin conseguir nunca lavar la indeleble huella de la sangre de Jesucristo por ellos despiadadamente vertida, venía desde luengos siglos, antes del decreto de expulsión, sufriendo en la Península terribles vicisitudes que, si de cuando en cuando la dejaban un momento de respiro y reposo pareciendo en ocasiones hasta despejarse el horizonte de su porvenir, no tardaba en sumirla en la desolación, amenazando arruinarla y extinguirla para siempre; no hay que echar toda la culpa, ni mucho menos, de sus desgracias y persecuciones al fanatismo cristiano, eximiendo de toda responsabilidad á los hebreos, siquiera en gran número de casos fueron inocentes de los delitos que se les imputaban y en casi todos cayese solidariamente sobre la raza el castigo á algunos infligido por sus culpas. Para estudiar con pro-

vecho las causas de aquella honda división y odio profundo entre el judaismo y el cristianismo, preciso es saltar por cima de la vergüenza del Guadalete para contemplar una y otra raza en nuestro suelo durante la dominación visigoda. De entonces datan las disposiciones contra ella dictadas por los primeros concilios toledanos, el apartamiento ignominioso de los judíos en aquellos barrios especiales que de sus habitantes recibieron el aborrecido nombre de *juderías*, y la disposición que les obligaba á entregar sus hijos á los cristianos para educarlos en los principios de la religión del Crucificado; desde entonces puede decirse que comienza la lucha, de escasa importancia hasta aquella época. Los judíos, anhelando salir de aquella situación miserable, urdieron conjuraciones impotentes, obligando á Sisebuto á ponerles en la para ellos terrible disyuntiva de abrazar la religión católica ó abandonar el país, medida que apenas produjo otro resultado que llenar el reino de fingidos conversos sedientos de venganza.

Al sonar la tremenda hora del desastre del Guadalete, sonó también la de la revancha para la raza hebrea: multitud de ciudades y castillos fueron traidoramente entregados por ellos á los árabes, y no fué pequeña causa de aquella súbita é inesperada catástrofe, que en dos años borró del nombre de las naciones al pueblo visigodo, el auxilio decidido prestado por los judíos á los invasores y la estrecha alianza que desde un principio entre unos y otros aparece, pregonando anteriores maquinaciones y conjuras. No fué ya posible la reconciliación entre cristianos y judíos: sobre el imborrable estigma de crucificadores del Hijo de Dios, acababan éstos de escribir sobre su frente el de traidores y enemigos de la patria, para que el pueblo pudiera nunca perdonarles ni olvidar el agravio que le infiriera despojándole de sus hogares y entregando el suelo donde descansaban las cenizas de sus progeni-

tores á una raza extranjera y aborrecida. La obra secular de la reconquista comenzó, y no hay que decir si en un principio, frescos los rencores, sería posible, no ya el olvido, pero ni la misericordia; sin embargo, los judíos eran necesarios con su innegable índole industriosa y comercial, á aquel pueblo de guerreros, y transcurrido un siglo y fundado el reino de Oviedo, les vemos seguir donde quiera á los ejércitos cristianos practicando sus artes como los mudejares; pero hasta sus mismos servicios eran despreciados y sus mismos conocimientos anatematizados y proscritos; su genio industrial y comercial era llamado avaricia, y sus ciencias nigromancia y hechicería. En 845 sufrieron la primera persecución, y en gran número de ciudades cristianas fueron degollados por el pueblo; mentira parece que con aquella vida tan miserable que arrastraban, envueltos en universal desprecio y rodeados de odios y desconfianzas, pudieran prosperar y enriquecerse; esto nos prueba cumplidamente el atraso en la cultura de las poblaciones cristianas, que hacía dueños absolutos á los hebreos, de la industria, del comercio y de las ciencias.

La conquista de Toledo, foco de su poder, por Alfonso VI, empeoró su situación, y aunque se les consintió vivir en la ciudad y aun conservar su religión y costumbres, en 1108 el pueblo se amotinó, y sin otro pretexto que el odio á sus creencias, degolló gran número de judíos toledanos quemando sus casas. Abrumados de contribuciones y expuestos constantemente á las iras populares, llegaron los hebreos al reinado de Alfonso el Sabio, y entonces pareció cambiar su situación por la ilustrada protección del rey á sus *sabidores* y la traslación de sus Academias á las aljamas de Toledo; tanto en Castilla como en Aragón, se les vió en aquel tiempo encumbrarse á los primeros puestos del Estado, y los contemplamos con cierto asombro maestros, médicos y consejeros de los re-

yes y magnates, y administradores y recaudadores de las rentas reales: pero aquella tranquilidad y protección era ficticia, y apenas pasaba de las gradas del trono, tanto en este reinado como en los de Alfonso XI, D. Pedro y Don Juan II; apenas aflojaba un poco en el monarca la benevolencia ó la amistad, comenzaban á dar su fruto los recelos y aborrecimientos, y las matanzas, más ó menos generales, sucedían á aquellos escasos días de relativo bienestar; las más temibles fueron las ejecutadas en tiempo de Enrique II en Toledo y Sevilla, y después, en la minoridad de Enrique III, casi simultáneamente en Burgos, Valencia, Córdoba, Toledo, Barcelona y Pamplona y otras ciudades, que dejaron casi anuladas las juderías en España, paralizando el movimiento de los telares de Sevilla y Toledo, dejando desiertas varias ferias y mercados, cerradas las tiendas de multitud de ciudades, y disminuyendo grandemente las rentas de la corona y de las iglesias.

Las predicaciones de San Vicente Ferrer, que en un solo día alcanzó en Toledo la conversión de 4.000 judíos, y la petición del entusiasta converso Jehosuah á Benedicto XIII de que le permitiese convocar á pública discusión á los judíos sabios de toda España para demostrarles por el examen de su mismo Talmud que el verdadero Mesías había venido; la consiguiente celebración de 69 sesiones en Tortosa, á las que asistieron 14 doctores con dicho objeto, resultando la conversión de 12, y la solemne y pública declaración de Rabbi Astruc, de confesarse por sí, y á nombre de todos los judíos, enteramente convicto de sus errores, hizo dar otro giro á la cuestión. Apoyado el Pontífice Benedicto en los resultados de aquella especie de concilio, y en la declaración de Rabbi Astruc, y mostrando que ya no podía en modo alguno, después de aquellos hechos, tolerarse la profesión de creencias erróneas, públicamente abjuradas por auto-

rizados representantes del judaismo, expidió en 11 de Mayo de 1415 su famosa bula, que fué el golpe de gracia asestado contra los hebreos. Once capítulos contenía esta bula: prohibíase en el primero la lectura del Talmud, pública ó secretamente, ordenándose á los obispos y cabildos catedrales que en término de un mes recogieran cuantos ejemplares del dicho libro hubieren á la mano, así como sus glosas, sumarios y cualquier otro escrito que tuviera relación con sus doctrinas. Se vedaba por el segundo la circulación y uso de todo escrito que fuese contrario á los dogmas y ritos de la religión cristiana. Ordenaba el tercero que no pudiesen los judíos hacer cálices, cruces ni vasos sagrados, ni encuadernar libros en que se hallasen los nombres de Jesus y María. Se prohibía en el cuarto á los judíos ejercer el oficio de juez, ni aun en sus pleitos. Disponía el quinto que se cerraran las sinagogas erigidas ó reparadas últimamente, dejando sólo una en cada población donde morasen judíos. Prohibía el sexto á los judíos ser médicos, cirujanos, drogueros, proveedores ni casamenteros, ni ejercer oficio público por donde pudiesen entender en negocios de cristianos; no podían ser parteras las judías, ni tener amas de cría cristianas, ni servirse los judíos de cristianos, ni vender aquéllos á éstos, ni comprar de ellos viandas, ni concurrir con ellos á ningún banquete, ni bañarse en el mismo baño, ni tener agentes ni mayordomos cristianos, ni aprender en las escuelas de éstos ciencias, artes ú oficios, disposiciones todas encaminadas á producir más honda separación entre las dos creencias. Recordaba el sétimo á los judíos el cumplimiento de las leyes, que les obligaba á vivir en barrios separados de los cristianos. El octavo, á más de vedarles su habitual lujo en los trajes, les obligaba á llevar en los vestidos cierta especie de divisa, de color amarillo y encarnado, los hombres en el pecho y las mujeres en la frente. Prohibía el nono á la desventurada

raza comerciar con los cristianos. El décimo trataba de los testamentos y de la aptitud de heredar los cristianos y conversos á los judíos; y disponía, en fin, el undécimo se les predicasen tres sermones anuales para apartarles de sus creencias.

Brevísimo respiro gozó la desafortunada grey en el reinado de D. Juan II, y tras él su suerte se hizo cada vez más insoportable. El sacrilegio de la hostia, cometido por un judío segoviano, concitó el furor popular, pereciendo arrastrados y descuartizados muchos inocentes rabinos; y era lo peor que los ilustrados conversos Pablo de Santa María, Alfonso de Cartagena, Juan Alfonso de Baena y Fr. Alonso de Espina, eran los que más exaltaban contra los suyos las pasiones del pueblo. Las matanzas siguieron en tiempo de Enrique IV, y en 1468 el odio popular se desencadenó temerosamente: circuló válidamente la noticia de que los hebreos de Sepúlveda y otras poblaciones habían crucificado á un niño durante las fiestas de Semana Santa, y nada fué capaz de contener al exacerbado pueblo: las acusaciones se amontonaron contra la raza sin ventura; se le imputaba comer carne en Cuaresma, abstenerse de la de cerdo, enviar aceite para las lámparas de las sinagogas y otra porción de delitos y abominaciones, como el fanatismo las calificaba; Sepúlveda, Sevilla, Córdoba, Barcelona, Valencia, Burgos, Lérida, Segovia y cien otras poblaciones, presenciaron terribles escenas de sangre por vagas ó fútiles acusaciones, y los infelices hebreos, conversos ó no conversos, fueron sacrificados á las desencadenadas iras de la multitud. Aquel estado de cosas era insostenible, y los Reyes Católicos, establecida la Inquisición y realizada la conquista de Granada, se decidieron á ponerle término, é inspirándose en su pensamiento capital, y dando oídos á los vehementes deseos de la muchedumbre, expidieron en 31 de Marzo de 1492 el famoso edicto de expulsión. Su publicación pri-

vó á España de valiosos elementos de riqueza é ilustración, y los judíos, más piadosamente mirados por los Pontífices que por los Reyes Católicos, llevaron á Italia y Alemania su industrioso genio y actividad incansable. Sin desconocer el error de Isabel y Fernando, ni pretender tampoco exagerar su falta, no puede menos de reconocerse, al considerar *á priori* y *á posteriori* la expulsión de los judíos, que fué de funestas consecuencias para la patria, y causa no poco influyente de nuestra postración.

En idéntico sentido y manera que este hecho, obró la expulsión de los moriscos decretada por motivos análogos, pero que, realizada en época más calamitosa y cuando más necesidad de brazos había para la agricultura, la industria y el comercio, lloviendo, como vulgarmente se dice, sobre mojado, fué de más tristes y funestas consecuencias. De nada sirvieron las representaciones de los barones de Valencia, de varios obispos y de los diputados aragoneses en contra de la medida que se meditaba llevar á cabo. Es verdad que los moriscos no dejaban de abrigar sus esperanzas de dominación y que daban ocasión, con sus conjuras y con las secretas relaciones que con turcos y berberiscos mantenían, á que se tomara con ellos una medida enérgica; es cierto que mientras la población cristiana disminuía más cada vez por las guerras, la emigración y el celibato religioso, la población morisca, que no consagraba á Dios su virginidad, ni estaba sujeta al servicio militar, crecía en proporción considerable enriqueciéndose á la par; pero también es innegable que había otros medios de prevenir aquellas maquinaciones y contener ó tornar en propios provechos estos crecimientos, y que en ningún caso, dado el estado deplorable de la nación, debió adoptarse medida tan inoportuna como funesta. Contra toda prudencia, sin embargo, triunfó en el ánimo del rey el empeño del arzobispo de Valencia, Don Juan de Rivera, y los temores y alarmas del duque de Ler-

ma que, expulsando á los moriscos, se excusaba muchos quebraderos de cabeza, y en su virtud se dictó, después de haber tomado multitud de precauciones, de haber distribuído convenientemente las tropas y preparado todo secretamente, el lamentable decreto ó bando de 22 de Setiembre de 1609 en el que se ordenaba, bajo pena de muerte, que en el término de tres días todos los moriscos, hombres y mujeres, se embarcaran para los puertos berberiscos, sin permitirles llevar consigo más que los bienes muebles que pudieran; se autorizaba á los barones valencianos á elegir seis familias, de entre cada ciento, para que permaneciesen en España, á fin de enseñar á los cristianos la refinación de azúcares, el cultivo del arroz y la conservación de canales y acueductos; y se permitió quedar en el país á los niños menores de cuatro años, á los de seis hijos de cristiana vieja y á cuantos moros presentaban certificado de abjuración y bautismo de sus párrocos. Con ligeras variantes, se hizo extensivo este decreto el siguiente año á los reinos de Andalucía y Murcia, Aragón, las Castillas, Extremadura y la Mancha, y en su consecuencia, quedaron desiertas en Valencia unas 28.000 casas y 440 pueblos, perdiendo la rica comarca 140.000 habitantes, así como 80.000 Andalucía, 15.000 Murcia, 64.000 Aragón y 100.000 los otros reinos, según los cálculos menos exagerados de los más veraces historiadores.

Y si en tal manera obraba en el funestísimo hecho de la despoblación de España la expulsión de judíos y moriscos, ¿qué diremos del influjo de las guerras en el mismo sentido? ¿A qué se reduce la historia de los siglos XVI y XVII, sino á la narración de multiplicadas y sangrientas guerras, fecundas en reñidas batallas, asaltos, saqueos y degüellos en las cinco partes del mundo? En tiempo de Carlos V las guerras civiles de las Comunidades de Castilla y de las Germanías de Valencia; la guerra de Navarra

emprendida por Francia para exigir el cumplimiento del tratado de Noyón; la guerra del Luxemburgo, excitada por las irrupciones de las tropas francesas de Roberto de Lamark; la guerra del Milanesado, encendida por las pretensiones de Francisco I, y cuyos hechos más brillantes fueron la defensa de Lodi y de Pavía; la guerra con el Papa y la Liga Clementina, que dió por resultado la toma de Roma por Hugo de Moncada, y más tarde por el Condestable de Borbón; la renovación de la terrible guerra del Milanesado por la muerte sin sucesión de Francisco Sforcia; la guerra que siguió á la entrevista de Aguas Muertas, en que cinco ejércitos franceses atacaron á la vez el Brabante, el Luxemburgo, los Paises-Bajos, el Rosellón y el Piamonte, y en que las tropas españolas llegaban á dos jornadas de París; las guerras de la Lorena, Italia y los Paises-Bajos, con Enrique II y el Papa; las guerras con los estados berberiscos y los piratas, con los episodios de la Goleta, Túnez y Argel; la sublevación de los ganteses; las guerras de religión sostenidas en Alemania, contra los protestantes luteranos; las conquistas de Cortés y Pizarro en Méjico y el Perú, y cien otras guerras, batallas, conquistas y rebeliones de menor importancia. En tiempo de Felipe II las guerras con Francia en Italia, los Paises-Bajos y la frontera franco-flamenca primero, y más tarde en el corazón mismo de Francia, á la que Felipe reclamaba nada menos que la Provenza, la Bretaña, la Normandía, la Champaña, el Borbonesado y la Auvernia; las guerras con Isabel de Inglaterra, fecundas en marítimos desastres; la guerra de la anexión de Portugal; la guerra con África y los berberiscos; la guerra con Turquía, señalada por la victoria naval de Lepanto; las guerras de la independencia de Flandes, sepulcro secular de las tropas españolas, y de las que decía el duque de Lerma que con sus enormes gastos hubiera empedrado de doblones á Madrid; la guerra civil de los mo-

riscos y la de los aragoneses, y tantas y tantas otras. En los reinados de los tres sucesores del hijo de Carlos V, la eterna guerra de Flandes, que acabó con la pérdida para siempre de los Paises-Bajos y de una porción de colonias asiáticas, oceánicas y americanas; la guerra con Inglaterra, de poco agradable recuerdo; la guerra con los corsarios; la guerra con Francia; la guerra de Italia; la guerra de la Valtelina; la guerra de Holanda; la guerra de treinta años, en que Felipe IV tomó parte á favor de Fernando II; las porfiadas guerras con la Francia de Richelieu, en Italia, en Flandes, en Navarra, en la Picardía, en la Guyena y en el Franco-Condado; la sublevación de Cataluña; la guerra de la Independencia de Portugal; la insurrección de Nápoles y Sicilia; la guerra con Inglaterra en el Océano y el Mediterráneo; y, en fin, las nunca bastante deploradas guerras entre Carlos II y Luis XIV en todos los campos de Europa. Por todas partes sangre; por todas partes ruina; por todas partes campos devastados, ciudades saqueadas é incendiadas, montones de cadáveres, el oro y la vida de los españoles prodigados con temeraria imprevisión. Y todo, ¿para qué? Triste es decirlo: pero pocas, muy pocas de esas guerras fueron justas y legítimas; la mayor parte se hacían á impulsos de una ambición, de un capricho ó de personales odios y rencores, y el capricho, la ambición y el rencor las sostenían; pocas veces la verdadera razón de Estado ó el bienestar y el porvenir de la nación las legitimaban. Y no se reducían las bajas causadas por la guerra en la población al número de soldados que en los campos de batalla perecían, sino que abarcaba el número mucho más considerable de los que gastaba en las guarniciones y ejército de ocupación. ¿Cómo no había de consumirse una nación, por poderosísima que fuera, por sólidamente que estuviera cimentada su prosperidad, y por más que, juntas con esa causa, no existieran ningunas otras, cuando á raíz de la conclusión de

otra lucha de ocho siglos se entregaba con verdadero frenesí, por espacio de dos centurias, á esa serie de peligrosas aventuras sin cuento, que donde quiera las suscitaba enemigos y rencores? ¿Cómo no había España de caer exánime é impotente á los pies de Europa tras esa prolongada y copiosa sangría que empobrecía, en progresión creciente, todos sus elementos de vitalidad sin que nada viniese á reparar sus pérdidas?

No menos daño que las continuadas guerras causaba en España la emigración, contribuyendo en alto grado á dejar desiertos los campos y las ciudades. Eran las causas principales de este hecho, por una parte, el espíritu aventurero de los españoles; por otra, el aliciente del oro americano, y por otra, en fin, el precario estado de la nación en aquellos infelices tiempos. Las incesantes correrías de nuestros soldados, por los campos de Italia y Flandes especialmente, producía en muchísimas ocasiones el resultado de que, ya por afición al clima ó á las costumbres, ya por el matrimonio ó las amistades contraídas, ya, en fin, porque se esperase mejor porvenir en aquellas tierras que en su patria, los veteranos de los tercios españoles, jefes y soldados, cumplido el tiempo de su servicio y de sus compromisos, en vez de volver á España, se fijasen en el punto de su guarnición ó en cualquier otro que juzgasen conveniente á sus fines; ya se comprende que, dada la ocupación permanente de tantas plazas y ciudades en las comarcas flamencas é italianas por los ejércitos españoles, la pérdida que por esta causa llegaba á sufrir España en brazos é inteligencias no había de ser de poca consideración, y el contingente que de esta manera se prestaba á la emigración no era ciertamente despreciable.

Pero donde estaba el imán más poderoso que arrancaba de sus hogares á la juventud española, era en América, en aquella tierra de promisión, con sus ríos de arenas

de oro, sus bosques vírgenes, su vegetación lujuriosa, sus filones auríferos, sus inmensas llanuras, valles y montañas llenas de serviciales esclavos y hermosas esclavas esperando dueño. El español, que había sido siempre aventurero, y que lo era entonces más que nunca, que estaba en su patria abrumado de contribuciones, expuesto á las mil contingencias de las guerras, arrastrando existencia penosa y raquítica, sin otro porvenir que el de lograr para comer un pedazo de pan á costa de mil sudores, y otro pedazo de tierra para dormir el último sueño, ¿cómo no había de volar solícito á la virgen América, que le brindaba con seductoras promesas y brillante porvenir? Si gustaba de emociones, América se las ofrecía á cada paso variadas y múltiples; si era aficionado á la vida sedentaria, no le faltaban ocasiones de establecerse tranquilamente en multitud de nacientes poblaciones; si anhelaba la gloria militar ó la del descubridor, nada más á propósito para ello que aquellas regiones desconocidas y todavía no conquistadas; si la agricultura era su oficio, donde quiera hallaría ocasiones de empleo; si lo era la industria, en ninguna parte desdeñarían sus brazos; si la ganadería, la caza ó la pesca constituían su ocupación, en ninguna parte mejor que en el suelo americano podría ejercitarse con provecho. ¿Podía vacilarse ni un momento en aceptar aquellas ofertas, en volar al mundo de Colón para conquistarlo, para chupar su inagotable sustancia, para gozar de todos sus encantos? El habitante de las Castillas y de las comarcas interiores podía dudar, y aun negarse á hacerlo, porque su menor contacto con el mar le hacía un tanto tímido, receloso y desconfiado, y no le ofrecía tantas ocasiones de seducción. Pero los habitantes de las playas cantábricas y andaluzas, en continuo roce con los emigrantes, constantemente excitados por la vista de sus buques, por las narraciones de los que volvían y las risueñas esperanzas

de los que iban, teniendo todos en América un hermano ó un pariente, un amigo ó un simple conocido, siempre con el camino abierto en la llanura líquida, ¿cómo es posible que pudieran resistir? De ahí las proporciones terribles que la emigración revestía, calculándose aproximadamente en 15 ó 20.000 hombres los que desde mediados del siglo XVII salían anualmente de España para las tierras americanas en busca de mejor fortuna. Agréguense á éstos las tropas y empleados de la Administración, enviados por el Gobierno para el regimiento, conservación y aumento de sus posesiones, y se comprenderá cuán terrible llaga abría en el mismo corazón de la desangrada patria aquel hecho. Y no hay para qué decir si todas aquellas gentes serían jóvenes y robustas, y el nervio mismo de la nación, porque sólo de esa suerte es comprensible su atrevimiento al lanzarse á través de los mares persiguiendo un porvenir mejor. Por más que, comprendida la inmensa transcendencia de aquel mal, se quiso en tiempo de Felipe IV ponerle obstáculos, había echado ya tan hondas raices, que sólo la fuerza de un sistema curativo secular podría reparar sus estragos.

Como resultado inevitable de ese conjunto de causas generales, económicas y de despoblación, se nos presenta, en el triste periodo que analizamos, la ruina de la agricultura, de la industria y del comercio. De nada sirvió que después del irreparable error de la expulsión de los moriscos, el mismo Felipe III declarase nobles y exentos del servicio militar á los que al cultivo de la tierra se dedicasen; de nada que sus descendientes aumentasen los privilegios de la clase labradora, ordenando á los propietarios que residiesen en sus posesiones, imponiendo ciertas privaciones de derechos á los labradores que permaneciesen en soltería, y reduciendo el número de empleados de la administración civil y judicial para que la población agrícola no disminuyese; la población que en el siglo XVI as-

cendía á doce millones de habitantes, sólo alcanzaba el de seis en tiempo de Carlos II, y mientras que antes Asturias, Navarra y las Provincias estaban llenas de frutales, pastos y rebaños, y en las Castillas sobraban las mieses, y la huerta de Valencia semejaba precioso jardín, y las cumbres de las Alpujarras se poblaban de frutos y era famosa su vega por su extraordinaria fertilidad, entonces Extremadura, Galicia y Granada parecían desiertos, Castilla la Nueva ofrecía vastos terrenos incultos, Castilla la Vieja apenas producía más que un poco de vino y trigo que se vendía á vil precio en las plazas productoras por temor á la exposición de las comunicaciones, y en Aragón y la Mancha quedaban centenares de pueblos sin habitantes. Es verdad, que mucha parte de la responsabilidad de estos males tocaba á los tiempos anteriores, que ni eran de los siglos de los austriacos los absurdos privilegios de la Mesta que prohibían cercar las tierras, ni la repugnancia á la vida agrícola de los descendientes de los visigodos y enemigos de los árabes, ni la escasez y dificultad de las comunicaciones; pero también es cierto que sobre no desaparecer ninguno de estos males, todos ellos se acrecentaron, aumentándose con otros muchos, y de este aumento y exacerbación, no puede menos la historia de exigir responsabilidad á la memoria ingrata de los Carlos y Felipes, y á la más ingrata aún de los Lermas, Olivares y Valenzuelas.

Lo mismo sucedió con la industria. Durante el siglo XVI Ciudad-Real, Sevilla, Córdoba, Toledo, Cuenca, Medina del Campo, Ávila, Barcelona, Baeza, Huete, Granada, Segovia, Villacastín y Úbeda, poseían renombradas fábricas de curtidos, paños y sederías; los paños verdes y azules de Cuenca surtían á multitud de escalas de Levante, África y Turquía, cardándose y tiñéndose para su fabricación en aquella ciudad 250.000 arrobas de lana anualmente; Segovia empleaba á su vez 34.000 operarios y consumía

al año en sus fábricas, de donde salían los paños más afamados y hermosos de Europa, 180.000 arrobas de lana, empleadas en 25.000 piezas de paño; Medina del Campo y Ávila tenían también florecientes industrias; en Sevilla y su comarca se contaban 6.000 telares de seda y 130.000 operarios empleados en la fabricación de estos tejidos y los de lana, y análogo movimiento se observaba en todos los centros industriales de la Península. Toda aquella prosperidad desapareció: y ¿por qué causa? por el descubrimiento de América, que debió servir para elevarla á insuperable grado, y que, efecto de los errores económicos y de la mala administración, junto con las otras causas de decadencia, se volvió contra ella, precipitando su ruina. Obedeciendo á otras urgencias, habían los Reyes de Castilla, en anteriores siglos, prohibido terminantemente la exportación de numerario, y los Reyes Católicos y todos sus sucesores, obcecados en su engaño, continuaron la errada prohibición; los males que esta medida causara en lo antiguo no eran sensibles, y hasta parecía justificarse aquel mandato restrictivo por la escasez de los metales preciosos; pero cuando, descubierto el Nuevo Mundo, se inundaron los mercados de España con el oro americano, los términos de la cuestión variaron totalmente: sin hacerse cargo de que el oro es una mercancía que, como otra cualquiera, se rige por las leyes de la oferta y la demanda, subiendo y bajando al compás de las necesidades del mercado, y creyendo, equivocadamente, que la riqueza de una nación se valúa por la cantidad de metálico que posee, sucedió, como era natural, que los comerciantes españoles, á quienes las leyes reservaban el monopolio con las colonias, despreciando todos los demás artículos, sólo se cuidaban de traer á la Península cuanto oro podían; y como las leyes restrictivas prohibían su exportación, la marca del oro crecía, inundando completamente los mercados y produciendo horrible subida de precio con

su abundancia en todos los artículos de consumo y en los jornales. La consecuencia era lógica é inevitable; en pocos años la industria nacional se halló imposibilitada de hacer competencia á la extranjera, que producía en mayor cantidad y más barato, porque en sus mercados no había plétora de metálico y abundaban las primeras materias; y apenas comenzó la lucha el mal tomó grandes proporciones, que crecían en progresión más que geométrica. Los monopolizadores de Sevilla despreciaban el añil, el algodón, las pieles: era natural que así lo hicieran, porque hacían más negocio con el oro; pero los gobiernos no debieron consentirlo ni tolerarlo. Todavía, si se hubieran cerrado absolutamente todas las puertas á la exportación, el mal hubiera sido menos grande: el oro hubiera bajado considerablemente de precio y se hubiera repartido por toda la nación, y las fábricas habrían seguido, si no prosperando, al menos no decayendo; pero desgraciadamente se tenía abierta la puerta á los genoveses, y por allí se hirió á mansalva nuestra industria, importándose grandes cantidades de mercancías. Nos quedaba todavía el monopolio del comercio americano; gran impulso podía recibir nuestra fabricación para surtir aquellos mercados; pero los comerciantes de Sevilla, atenidos á su negocio, en vez de hacer sus pedidos á las fábricas nacionales, los hacían á otros paises que se los podían dar más baratos, y cargaban sus buques con manufacturas extranjeras realizando enormes ganancias. Y como si esto no fuera bastante todavía, empeñados en aquel sendero de perdición reyes y ministros, cortes y pueblo, se prohibió la exportación de productos fabriles, restringiéndose el comercio con las colonias, y las mismas Cortes que solicitaron la adopción de estas medidas llevaron su imprevisión al punto de pedir, con la ilusoria esperanza de que se abaratasen, la importación de sedas extranjeras.

Añeja también era en España la preocupación contra

los oficios mecánicos que tanto dañaban los progresos de la industria nacional; se comprende aquella preocupación en los descendientes soberbios de los visigodos, y sobre todo en los curtidos soldados reconquistadores de la patria; la constante lucha contra los árabes había creado el carácter español, y uno de sus peculiares distintivos era el despreciativo desdén á los oficios profesado, que ponía enteramente en manos de moros y judíos la industria y el comercio. Este desapego á las artes mecánicas aumentó con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la aparente brillantez de nuestra posición en Europa en los tiempos de Carlos V y Felipe II, que desarrolló considerablemente la afición al lujo y al fausto, no ya sólo entre la nobleza, sino entre la clase media y el pueblo. Pero cuando el mal se exacerbó en grado indecible, fué durante los reinados de los sucesores del Rey prudente, y aquella corte galante y fastuosa era el foco de donde irradiaba el gusto desmedido por el lujo más aparatoso, siendo preciso contener su desbordamiento por medio de ineficaces leyes suntuarias: para dar una idea de aquel estado de cosas, baste decir que al morir el duque de Alburquerque dejaba en su vajilla de oro y plata, entre otras cosas, mil cuatrocientas docenas de platos, quinientas fuentes y setecientas medias fuentes, y de lo demás á proporción, teniendo cuarenta escaleras de plata para subir á lo alto de su aparador, que estaba en un salón espacioso por gradas, lo mismo que un monumento de Semana Santa. Los grandes se arruinaban para sustentar aquel boato; la clase media fundaba mayorazgos en cuanto llegaba á enriquecerse, compraba ejecutorias y se pagaba quijotescamente de sus pergaminos, arruinándose también al procurar imitar á los grandes; los pobres se hacían frailes ó soldados, y todos resistían empuñar los instrumentos de la industria que parecían envilecer sus manos; así es que, tras la expulsión de los moriscos, la llaga interna se reveló con

tales raices, que hizo perder toda esperanza de curación. Bajo la presión de aquella fatalidad, las numerosas fábricas de jabón y cristales de Castilla desaparecieron; las de azúcar de Andalucía se cerraron; la elaboración del lino, cáñamo, algodón, pelo de camello y cabra cesó, pasando estas primeras materias al extranjero para volver trabajadas; las fábricas de porcelana, papel, sombreros, hebillas, botones, alfileres y peines se extinguieron; los latoneros, herreros, cerrajeros y forjadores abandonaron casi por completo sus trabajos. Cuenca solo exportaba diez mil arrobas de lana y teñía tres mil; Segovia solo producía cuatrocientas piezas de paño de mala calidad, y alguna que otra moribunda manufactura de seda, lana y terciopelo era todo lo que quedaba en Andalucía y Castilla.

El mismo camino siguió nuestro floreciente comercio, abrumado de trabas y gabelas, falto del sostén de la agricultura y la industria, oprimido por el monopolio, dificultado por las comunicaciones y acobardado por los robos y piraterías. Las famosísimas ferias de Medina del Campo, donde un ministro de Felipe II pretendía que en el año 1563 se hicieron negocios por valor de cincuenta y tres mil millones de maravedís, decayeron hasta no ser ni sombra de su primera grandeza; la marina mercante, lo mismo que la de guerra, fué cada vez á menos, y hasta llegó á perderse la habilidad de construir embarcaciones; el extranjero, que nos surtía de paños, sedería y todo género de manufacturas, se apoderó también de nuestro comercio como no podía ser menos, y negociantes franceses, ingleses, holandeses y genoveses, transportaron á España y á sus colonias los géneros que fabricaban, arrancándonos también, por lo tanto, aquel elemento de cultura.

Todas las causas que hemos enumerado hasta aquí, las generales, las económicas, las de despoblación y sus resultantes, influyeron, como es natural, en la decadencia

de las artes, muy principalmente en la de la escultura, las unas disminuyendo el número de cultivadores del arte, las otras atajándole en su camino, y todas creando en el país aquel lamentable estado de debilidad, abatimiento y extravío que le imposibilitaba para levantarse á las alturas del ideal y que le impedía proteger al arte con eficacia cuando más urgentes necesidades le acosaban de todos lados. A nadie puede, con efecto, ocultársele, dada la mutua relación é íntimo enlace de todos los elementos de cultura de un pueblo, la resonancia que en la esfera artística habían de tener todos los hechos apuntados, contribuyendo en mayor ó menor escala á la decadencia del arte, y manco y defectuoso sería en esta parte nuestro trabajo si les hubiéramos negado nuestra consideración y examen. Es verdad que ese influjo es de otra naturaleza que el ejercido por la falta de ideal, por el carácter nacional y por todas las causas filosóficas, como es también diferente del ejercido por las causas artísticas; pero no por eso es menos sensible y digno de tomarse en cuenta, tanto más cuanto que su acción se hace sentir no poco en las mismas causas artísticas y filosóficas. ¿Cómo extrañar que la escultura viniese á menos, cuando la agricultura, la industria y el comercio perecían? ¿Cómo admirarse de que se perdieran las buenas tradiciones del arte cuando se perdían los secretos de las fabricaciones industriales? ¿Cómo asombrarse de que Crescenzi fuese á Italia en busca de quienes supiesen trabajar el bronce, y Felipe V trajese de Francia quienes adornasen con estatuas sus jardines, cuando Francia, Italia é Inglaterra inundaban con sus productos nuestros mercados, proveyendo á nuestras primeras necesidades que apenas acertábamos á satisfacer? ¿Cómo extrañar que faltasen brazos para la escultura, cuando las guerras, las expulsiones, la emigración, el celibato y el bandolerismo, dejaban desiertos nuestros campos y vacías nuestras poblaciones? ¿Cómo extrañar

que no se levantasen los magníficos edificios de otros tiempos, cuando la nación yacía en la mayor postración material é intelectual? ¿Cómo admirarse de que no se protegiesen las artes, cuando el Erario estaba exhausto, esquilmados los pueblos, arruinados ó en camino de ruina los nobles, y perdidos todos por su imprevisión, sus vicios y sus faltas? Son plantas las artes tan delicadas, que sólo pueden crecer y prosperar en una atmósfera pura, iluminadas por un sol radiante y nutridas por una tierra jugosa; el menor soplo de viento las bambolea, la más leve sombra las decolora, la menor partícula de mala tierra las marchita. ¿Qué sucedería en el periodo de la decadencia en que el huracán del mal gusto se había desencadenado, la tierra había perdido todo su jugo, la atmósfera estaba cargada de corruptores miasmas, y el sol permaneció nublado por espacio de dos siglos?

Y no se piense que, porque hayamos limitado nuestras consideraciones á la casa de Austria, los males que aquejaban á la nación cesaran repentinamente con el cambio de dinastía: desgraciadamente ni esto podía ser, ni lo fué, ni los reyes de la casa de Borbón hicieron cuanto estaba en su mano para que lo fuera. Hubo, con todo, durante los reinados de Fernando VI y Carlos III especialmente, sensibles mejoras por las causas, medidas y disposiciones que oportunamente estudiamos, y á ellas, y más que nada á su decidida protección á las artes y á las fuerzas vivas del país, es necesario atribuir el relativo estado de florecimiento en que hallamos al arte durante aquellos dos inolvidables reinados. Es verdad que se pueden dirigir, aun á esos mismos reyes, importantes cargos; pero atendidas las circunstancias y el estado de los espíritus, y hecho el imparcial balance de sus actos, es imposible negarles sincero aplauso reconociendo sus loables propósitos y beneficiosas reformas en los ramos todos de la Administración.

Pero dejando aparte esta cuestión, que en el decurso de nuestra exposición histórica se halla suficientemente dilucidada, vengamos al examen de otro orden de causas de decadencia que, en el grupo de las político-sociales, nos resta por desgracia que examinar. Nos referimos á las *causas de influjo directo:* las hemos dado este nombre á falta de otro mejor, no porque las demás congéneres no obrasen directamente en la decadencia artística (pues acabamos de probar cumplidamente lo eficaz y directo de esa influencia), sino porque, admitido este influjo, es en mayor grado directo el de las causas que sumariamente vamos á analizar; son estas causas la Inquisición, el despotismo y la afectación de las costumbres cortesanas, y á su sola enumeración se comprende, en efecto, que su acción en el arte se ha de hacer sentir muy de otra suerte que las causas generales, económicas y de despoblación. Todas ellas influyen directamente en la decadencia: influyen las causas económicas, en cuanto que produciendo escasez, se hace necesario privar á las artes de los recursos que en otro caso se consagrarían á su fomento con la promoción de obras nuevas, tanto por el Estado, cuanto por las Corporaciones y particulares; influyen las causas generales, en cuanto que, afectando á la suma total de intereses sociales, afectan también á las artes; influyen las causas de despoblación, en cuanto que, disminuyendo la masa total de habitantes, disminuye también la de los consagrados á la cultura artística. Pero la Inquisición, el despotismo y las costumbres de la época, aun obrando también en sentido general, afectando á todos los intereses y llevando su influjo á la suma de hechos sociales, influyen en las evoluciones artísticas de decadencia de más directa manera, consciente ó inconscientemente, que todas las demás causas. La falta de brazos que la despoblación ocasiona disminuye el número de artistas; pero como la grandeza artística de una nación no se mide por

la cantidad, sino por la calidad, la disminución de cultivadores del arte, si bien es cierto que disminuía las probabilidades de que entre ellos apareciese un Miguel Angel, podía sin duda, teóricamente hablando, afectar tan sólo á las medianías, dejando intacto el número de los grandes artistas, y lo mismo sucede con las demás causas estudiadas. No así las que nos toca examinar al presente; éstas, por su propia naturaleza, van derechas al corazón del arte para corromperle, para violentarle, para torcerlas, para viciarlas, sin que pueda teórica ni prácticamente suceder otra cosa.

No vamos á hacer un estudio de la Inquisición ni del despotismo que, desde el reinado de Felipe II especialmente, y mucho más en los de sus ineptos sucesores, manifiestan descaradamente sus absorbentes pretensiones, prestándose mutuo auxilio y sirviéndose mutuamente de eficaz apoyo en la prosecución de sus respectivos fines. En otro lugar hemos estudiado las causas que dieron vida á la institución inquisitorial, así como las varias cuestiones que sobre su carácter se han presentado por los historiadores y críticos, y también en este capítulo y en los anteriores se nos ha ofrecido varias veces no desaprovechada ocasión de mostrar el entronizamiento del despotismo de los validos con sus más importantes consecuencias. Abreviada de esta suerte nuestra tarea en esta parte, sólo nos toca hacer resaltar aquí la influencia que ambos hechos ejercieron en la decadencia artística. A primera vista se comprende que esa influencia debió ser grande; las artes, lo hemos dicho ya, son plantas delicadísimas, y es preciso rodearlas de todo linaje de cuidados para que se desarrollen lozanas y vigorosas, alzando rectas al espacio sus preciadas flores; la Inquisición y el despotismo no sólo no lo hacían así, sino que se permitían, llevados de su índole dominante y exigente, ponerles trabas y reglamentar sus concepciones, ya directamente con dispo-

siciones restrictivas como las que castigaban la ejecución ó exposición pública de obras deshonestas, cuya calificación dependía de venal interpretación muchas veces, ya indirectamente con implícitas prohibiciones envueltas en su exclusivismo característico.

Ya en los comienzos mismos de la existencia del Santo Oficio, según en otra parte hemos indicado, cuando gobernaban con cordura los Reyes Católicos y cuando aún no habían echado raices ni los abusos inquisitoriales ni los excesos del despotismo, se revolvía el doctísimo Nebrija contra aquella opresión intolerable y exclamaba en son de enérgica protesta: «¿Qué es esto? ¿dónde estamos? ¿qué »tiránica dominación es ésta que tanto oprime los inge»nios? ¿No basta, no, que yo cautive mi entendimiento »en obsequio de la fe, sino que, en materias en que se »puede hablar sin ofensa de la piedad cristiana, no se me »permite publicar lo que estoy viendo? ¡Qué digo yo pu»blicar! pero ni aun pensarlo, cuanto menos escribirlo, á »puerta cerrada y para mí solo! No puede llegar á más la »esclavitud.....» Y el insigne Quevedo, siglo y medio más tarde, escribía en un rapto de verdadera y espontánea indignación, sin mezcla de culterana impureza:

No he de callar, por más que con el dedo
Ya tocando la boca ó ya la frente,
Silencio avises ó amenaces miedo.
¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?
....
Pues sepa quien lo niega y quien lo duda
Que es lengua la verdad de Dios severo
Y la lengua de Dios nunca fué muda.

¡Triste condición de aquellos tiempos la que nos revelan los tercetos de Quevedo, y los apóstrofes de Nebrija, y más que unos y otros los anales de la Inquisición y las páginas de nuestra historia!

¿Cómo extrañar que los espíritus, violentados desde la cuna, torcieran sus inclinaciones y se contaminaran en la universal corrupción? ¿Por ventura no es atributo integrante y característico de la personalidad humana el libre albedrío? Pues cuando la libertad se coarta en un terreno, pronto se lanza en otro, porque es imposible que deje de ejercitarse. Cuando no se la comprime en ningún sentido, rara vez se lanza en vituperables excesos; pero cuando se la cohibe, cuando se la estrecha, cuando se la quiere ahogar, no tarda en saltar por cima de todo, y afirmando su existencia, se desborda y degenera en licencia y libertinaje. He ahí lo que sucedió con las artes de España en aquellos siglos de opresión política y religiosa: los espíritus, que encontraron cerrados todos los caminos para el ejercicio de su libertad y abierto sólo el de las artes en su lado exterior y formal, se lanzaron por él con impetuoso ardor, y se complacieron en negar el principio de autoridad en la arquitectura y en la pintura, en la escultura y en la poesía; los gongorinos desbarros y los delirios churriguerescos, no son otra cosa que la única protesta posible contra la tiranía de los monarcas y la tiranía de las inquisiciones; la más desenfrenada licencia se apoderó de las concepciones artísticas de todo género, y conforme los tornillos de la opresión se apretaban, el desenfreno crecía hasta trastornarlo todo.

No era menor el influjo que ejercieron en las artes las costumbres cortesanas y populares de la época, mezcla singular de irreligiosidad y fanatismo, que sólo por la supina ignorancia, el trastorno de ideas y la falta de principios del tiempo pueden explicarse, y que acusan honda perturbación en el organismo social. Ya en los tiempos de Felipe II—que estableció la etiqueta de Palacio, y que en tres líneas condenaba á muerte ignominiosa á tres millones de personas, hombres, mujeres y niños, por el enorme delito de no pensar como él en materias religiosas,

mientras que en cartas autógrafas faltaba á todos los respetos al Sumo Pontífice, diciéndole: que «por esto quedo »determinado de no me astener de lo que los descomulga»dos suelen, aunque vengan las dichas censuras ó alguna »dellas como no dudo que vernán según la dañada inten»ción de Su Santidad,»—comenzaron las costumbres á que nos referimos, á invadir las diferentes capas de la sociedad, principiando por las más elevadas de la corte; pero en los reinados de sus sucesores fué donde verdaderamente se ostentaron con todos sus exagerados caracteres.

Nada encontramos mejor para dar una idea de las mismas, que transcribir algunos hechos tomados al azar de las memorias y crónicas contemporáneas, más elocuentes por sí solos que cuanto nosotros pudiéramos decir.

Véase el extremo á que se llevaban las mortificantes reglas de la etiqueta palaciega: estaba Felipe III en su despacho un día de mucho frío, y para hacérselo menos sensible, le habían aproximado un brasero, cuyo calor le hacía sudar sin que, en su habitual apatía, se quejase de ello; notó el marqués de Povar lo que sufría y se lo advirtió al duque de Alba, gentil-hombre de cámara, para que hiciese retirar el brasero; el duque de Alba dijo que aquello no le incumbía y que se dirigiese al duque de Uceda, sumiller de corps; el marqués de Povar, aunque intranquilo por el malestar del rey, no se atrevió á retirar el brasero por no meterse en atribuciones de otro, y mandó á buscar al duque de Uceda que estaba en su casa de campo fuera de Madrid; cuando vino, el rey estaba casi asfixiado; por la noche tuvo ardiente fiebre con erisipela, que degeneró en escarlata, y de sus resultas falleció. «Si »el de Povar—dice Fernández de los Ríos, con incisiva in»tención refiriendo este hecho,—hubiera cometido algu»na usurpación de facultades, habría habido un escánda»lo, una tempestad en Palacio, como que el brasero era

»un caso de honor; guardando todo el mundo la etiqueta, »la cosa no tuvo más consecuencias que un entierro pre»maturo.»

Véase qué interesantísimos problemas y qué graves negocios preocupaban á la corte de Felipe IV: el 18 de Febrero de 1637 se celebró en Palacio un certamen de improvisación poética, con temas fijados de antemano después de la natural discusión previa y elección entre los propuestos; uno de estos temas se hallaba concebido en estos términos: «¿Por qué á Judas le pintan con barba rubia?» Y otro decía: «¿Por qué á las mujeres ó criadas de Palacio llaman mondongas no vendiendo mondongo?» Once días después salió la mojiganga de la villa, no sin que en los días intermedios no hubiera habido otra porción de fiestas, cuyo coste en junto ascendió á más de 300.000 ducados; la mojiganga estaba dividida en cuadrillas, y había en ella pasos como los de Semana Santa, yendo todos los que la componían enmascarados para ocultar su embriaguez: la cuadrilla de los escribanos llevaba escrito en su divisa:

Todos los de esta cuadrilla
Son los gatos de la villa.

Entre los de la cuadrilla de los portugueses había uno vestido con pieles de carnero, con el pelo para adentro y un rótulo que decía:

Sisas, alcabalas y papel sellado
Me tienen desollado.

En otra cuadrilla con muchos hábitos y cruces de la corte decía otro lema: «éstas se venden;» en otra, «causó no poca risa ver á uno con un bonete, en trage de teatino, que iba huyendo, y tras él al demonio corriendo con el letrero:

«Voy corriendo por la posta
»Tras el padre Salazar.

»Y juro á Dios y á esta Cruz
»Que no le puedo alcanzar.

»Un borrachón llevaba en una mano un enorme cuer»no, y en la otra un cántaro para llenarlo de agua que »bebía, diciendo delante del Rey y de las damas: «Nadie »diga de este agua no beberá.» «No cuento nada—dice el »autor de las curiosas *Noticias de Madrid*,—de los demás »que salieron en esta fiesta vestidos de cardenales echan»do absoluciones y otras cosas..... No se atrevió á salir »el que había hecho un vestido de papel sellado. Siguie»ron los carros: los dos primeros fueron los de la basura, »llenos de esportillos y picazos que con campanas, cas»cabeles, sartenes y almireces, hacían un grandísimo »ruido. Venía después otro en que se reconocía una ca»ma de campo con un borrico en ella, asistido de frai»les que le ayudaban á bien morir, y de médicos que mi»rando la orina en los orinales, la bebían porque era »vino y brindaban á los frailes, que hacían la razón; y »fáltame ahora la memoria para contar las demás cir»cunstancias. Habiendo todas parado provisionalmente »delante de Sus Majestades, que les miraron con atención »y gusto, subieron al cadalso y en él bailaron todas, la »una en pos de la otra..... Rematáronse las fiestas con »una famosa comedia que se presentó en el salón, y no »siendo de ordinario exentas las fiestas de algunas des»gracias, ha habido en estas muchos palos, heridas y rem»pujones.»

En fiestas de este jaez se derrochaba continuamente el fruto del sudor del pueblo, abrumado de contribuciones, y en la resolución de problemas tan interesantes como los que anunciaban los temas de los certámenes, se ocupaba el tiempo y se calentaban las cabezas, mientras la nación se arruinaba por todos sus cuatro costados, sin que sus gobernantes se cuidaran de buscar remedios para sus males.

Véase ahora cómo se entendía entonces la religión, y para ello escojamos la época del año más veneranda para el catolicismo, la Semana Santa. Sin llegar á los tiempos de los descendientes de Felipe II, en que los excesos llegaron á su colmo, he aquí cómo pinta Fernández de los Ríos lo que era la Semana Santa en Madrid en tiempo de Carlos V: «El domingo de Ramos, los galanes ofrecían »palmas á sus damas al entrar en la iglesia, lo cual daba »lugar á no pocas pendencias cuando eran dos los gala»nes que se las ofrecían á una misma dama, ó cuando ésta »era equivocada con otra, cosa fácil llevando todas el »manto echado; concluídos los Oficios, el galán llevaba »la palma bendita á casa de su dama y la ataba á su reja »ó balcón con cintas de seda: las encarnadas manifesta»ban que era amado; las negras que le habían dado cala»bazas, pero que aun así se moría de amor; las verdes que »tenían esperanzas; las blancas que la doncella carecía »de novio; en busca de éstas paseaban los jóvenes las ca»lles, con la ventaja de que aquella tarde las muchachas »salían sin mantos á los balcones: el miércoles, el paseo »de moda eran las lonjas de los templos; las damas lleva»ban matracas de madera fina con aldabas de latón, de pla»ta y aun de oro, regalo generalmente de los galanes, que »ponían en tortura la inventiva de los tallistas para que »construyeran geroglíficos sacro-profanos que, al mismo »tiempo que aludiesen á la pasión de Jesús, expresasen la »suya: el jueves, como si en vez de ayuno lo fuese de »gula, las puertas de las iglesias se poblaban de confite»rías ambulantes, despachos de vino y pan, buñolerías y »otros comestibles; en las tribunas de los señores y en las »sacristías se aderezaban suntuosas mesas que se llama»ban *colaciones*, en las cuales bebían los que salían de »velar al Santísimo, y se entregaban á escandalosas fran»cachelas. Siguiendo este mal ejemplo, los fieles compra»ban dulces á la puerta de los templos y los comían den-

»tro de ellos sin respeto: como los monumentos estaban »encendidos durante toda la noche y las iglesias abiertas, »siendo del mejor tono visitarles muy tarde, los jóvenes »se aprovechaban de eso para cometer mil irreverencias; »era también costumbre que velasen las damas al Santí»simo con hachas encendidas y cubiertas con sus mantos: »á las que eso hacían las llamaban arrebozadas, y llegó »á tal punto el desorden, que los amantes enamoraban á »las chicas con quienes velaban.»

Entonces decía el poeta contemporáneo Andrés Gómez Riverano, ocupándose de lo mismo:

El escándalo ha llegado
En España á tal aumento,
Que en banquete descarado
Se convierte el monumento
De Cristo sacramentado.

Describiendo Vargas con la mayor naturalidad algunas de aquellas costumbres, decía:

Ayer, en el monumento
Que ponen los mercenarios,
Cargada de escapularios
Vide á mi dueño é tormento.
Rezaba con fervor santo,
E entre estación y estación
Endulzaba su oración
Comiendo bajo del manto.
Viendo su tal apetito
E deseando obsequiarla,
Me salí para comprarla
Dulces de San Antoñito.
E volviéndome á su lado
Cargado de confetura,
Hallé en ella mi ventura
Dempués de qu' obo rezado.
Que luego qu' el cucurucho
Abrí para regalarla,
Forcé la mano besarla
E non me la quitó mucho.

¿Y qué diremos de aquella nobleza que sólo en galanteos é intrigas se ocupaba, y que daba ocasión con su ignorancia á que el duque de Grammont escribiera de ella que «se puede hablar delante de la mayor parte de estos »señores alemán, italiano, latín, francés, sin que distin»gan bien qué lengua es,» y que no tienen la menor curiosidad de ver los paises extranjeros y menos aún de saber lo que en ellos pasa? ¿Qué diremos de la hipocresía de aquellas damas urdiendo intrigas amorosas y criminales al par que rezaban Padre nuestros? ¿Qué de la venalidad de la Administración? ¿Qué de la relajación del clero regular y secular? ¿Qué del estúpido servilismo del pueblo? ¿Cómo aquella ignorancia no había de afectar á las artes, y aquel trastorno de ideas trastornar sus principios, y aquella afectación reflejarse en sus concepciones? ¿Cómo se habían de eximir de aquella corrupción, que alcanzaba á la esfera misma religiosa, las artes; ni cómo habían los artistas, miembros integrantes de aquella sociedad, de librarse del contagio del mal gusto que, abarcando costumbres é instituciones, atacaba á grandes y pequeños?

ARTÍCULO III.

CAUSAS ARTÍSTICAS.

Clasificación de las causas artísticas de decadencia.—Causas *internas*.—La educación artística.—Su importancia.—La educación artística en los siglos XVII y XVIII.—Educación fuera de la escuela.—Educación dentro de la escuela.—Los conocimientos del maestro.—La originalidad exagerada y la sumisión ciega á las reglas establecidas.—Causas *externas permanentes*.—El arte y las costumbres de la época.—La Edad moderna y la antigüedad con relación á la escultura.—El traje moderno.—Las Academias, los restos del antiguo y el modelo vivo, no pueden suplir la falta de costumbres artísticas.—La Edad moderna y la media en este respecto.—El cincel escultórico y las composiciones arquitectónicas de la decadencia.—Causas *externas accidentales*.—Introducción del mal gusto.—Gérmenes de decadencia en el siglo XVI.—Su desarrollo con la importación del mal gusto de Italia.—Decadencia de las demás artes.—El público en los siglos XVII y XVIII.

Harto suficientes eran, sin duda, las causas hasta el presente examinadas, para producir la ruina del edificio más sólidamente cimentado, cuanto más para arruinar la débil fábrica de la escultura patria; pero como si todo se hubiese conjurado contra ella, nuevas fuerzas vienen á aumentar el contingente de sus enemigos, y, minando su propio terreno, dan con ella en tierra desfigurada y exánime: estos nuevos elementos de corrupción son los que todavía nos resta examinar para dar por terminado nuestro trabajo, y tales son las causas artísticas de la decadencia. En dos grupos pueden desde luego dividirse para facilitar su estudio. Comprende el primero las causas internas, por decirlo así, nacidas de la educación del artista, y abarca el segundo las causas *externas*, indepen-

dientes de su acción; estas últimas pueden á su vez subdividirse, para su mayor comprensión, en otros dos grupos: el primero de causas *permanentes*, y el segundo de las *transitorias* ó *accidentales*. Procuraremos ser breves en el estudio de unas y otras, por no incurrir en enojosas repeticiones.

Ofrécense ante todo á nuestra consideración las causas que de la educación del artista se originan, causas que son siempre de indudable importancia en cualquier arte, pero cuya transcendencia aumenta cuando del escultórico se trata. La razón es obvia: ¿puede en manera alguna el artista desentenderse de la influencia de la educación? ¿Puede el escultor en ningún modo prescindir del periodo de su aprendizaje? Se dice que el artista nace y no se hace; pero si esta afirmación es casi en su totalidad exacta cuando se trata del *genio* en poesía, no lo es sino á medias cuando á las artes del diseño y á la escultura principalmente se aplica; el verdadero *genio* en poesía apenas necesita educación, reglas ni aprendizaje para llegar á producir la *Iliada* ó la *Odisea*, los *Nibelungen* y los *Poemas* de Ossián; pero el genio en la escultura, si es cierto que nunca puede hacerse por la educación y que es preciso que nazca con la divina misión de los predestinados, también lo es que si de la educación prescinde y á sus fuerzas tan sólo se confía, jamás logrará producir el *Moisés* de Miguel Angel ó la *Magdalena* de Cánova ¿qué decimos? ni siquiera las estatuas de Santos de los Zazos ó las figurillas de animales de los Hinestrosas. En su frente brillará la chispa divina, en su alma latirá la inspiración; pero, puesto á traducirla exteriormente en el mármol, en vano forcejeará para conseguirlo; la falta de educación le opondrá insuperables dificultades, el mármol caerá hecho pedazos, el cincel se le escapará de las manos, y el genio desmayará renunciando á la gloria de inacabable empresa. Y no hay remedio; el

escultor mediano y el sobresaliente, los Thorwaldsen y los Zarcillos, los Carmonas y los Alvarez, tienen que pasar bajo la férula del maestro; nadie se exime de la ley común: ¿cómo, pues, no ha de influir poderosísimamente la educación con la autoridad del Profesor, con sus lecciones, con su ejemplo, con sus procedimientos y recetas, con sus maneras, con su estilo, en la mejor ó peor dirección de los artistas, imprimiendo huella indeleble en su personalidad, marcando con especial sello sus obras y hasta sus mismas concepciones?

Ahora bien; pasada la época de los Berruguetes y Becerras, muertos los Canos y Montañeses, ¿qué educación recibiría la escasa porción de nuestra juventud que al arte escultórico se dedicaba? Por lo que hace á la educación general fuera de la escuela, harto sabemos ya: aprendía en los versos de Góngora á fantasear indescifrables enigmas, barajando términos raros; en las comedias de nuestros ingenios, aun de los mejores, á confundir las épocas, los trages, las palabras y los hechos, á disertar sobre cuestiones galantes y á alambicarlo todo; en los *Sueños* y versos de Quevedo, á jugar con los vocablos, y á hacer gimnasia intelectual con los equívocos; en los versos de Ledesma y Fuster á hacer desatinadas comparaciones; en los sermones de Paravicino, á remedar en prosa las *Soledades* gongorinas; en las fiestas de Semana Santa, á ofender la majestad de los templos. En cuanto á su educación, especialmente artística, veía en las iglesias y en las procesiones los más singulares anacronismos: la Virgen vestida de monja, los ángeles de frailes, Jesucristo vestido de terciopelo, las vírgenes llenas de collares y sortijas, los anacoretas con trage de seda, y todos los santos y santas, ángeles y serafines llenos de alhajas y pedrerías; iba á admirar los *miracoli della nature* de Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices; se entusiasmaba ante la prontitud con que trabajaban Jordán, Zarcillo, Tiépolo y Michel; se ex-

tasiaba ante las figuritas de animales de los Hinestrosa, los relieves del tamaño de un hueso de cereza de Fray Francisco Capuz, y los palacios arruinados en corcho de Marcelino Roldán; quedaba encantado cuando oía hablar del famoso Cristo de Corradini en Nápoles; envidiaba al autor del transparente de Toledo; se esforzaba por imitar á los Donosos, Recuestas, Riveras y Churrigueras; unía su aplauso á los que cada nueva licencia levantaba y contemplaba gustoso la destrucción ó sustitución de los retablos, estatuas y sillerías de los Canos, Montañés y Doncel, por los de los Acostas y Duque Cornejo, y donde quiera, en fin, procuraba empaparse en el estilo y manera de los nuevos apóstoles.

Esto por lo que hace á su educación fuera de la escuela, á esa educación que tanto contribuye á arraigar y vigorizar las enseñanzas del maestro, educación que todo artista recibe acaso sin sentirlo ni pensarlo, pero que no por eso deja de filtrar su influjo en el corazón y en la inteligencia. Si, dejando aparte esta educación, atendemos á la que, directamente y con deliberada intención de enseñarle, le daba su maestro, ¿qué podremos encontrar en ella que no contribuyese con la mayor eficacia á corromper su gusto, si por ventura no estaba enteramente corrompido ya? ¿Acaso el maestro no estaba, como él, sometido á las influencias reinantes? ¿Cuál era su ideal? No le tenía. Y sin ideal que le sirviera de norte, ¿á qué podían reducirse sus enseñanzas? A un amontonamiento confuso de reglas y recetas empíricas, y nada más. Por otro lado, y en la mayor parte de los casos, ¿se había preocupado nunca el maestro de investigaciones filosófico-artísticas, ni se había dado cuenta de sus preferencias por una clase de líneas más bien que por otras? ¿Hacía por ventura otra cosa que satisfacer cuanto antes los pedidos que se le hacían? ¿A qué se reducían sus conocimientos fuera del puro empirismo del manejo del cincel?

¿Qué sabía en materias históricas? Cuando más los desatinados anacronismos y anatopismos de nuestro teatro. ¿Qué estudios filosóficos había hecho? A lo sumo sabía algo de metafísica galante, y nada más. Y sin la historia ni la filosofía, ¿cómo había de tener grandes inspiraciones, ni cómo había de acertar á darlas adecuada forma?

Pero no era esto sólo: si siquiera, aun careciendo de ese linaje de conocimientos, que aun hoy mismo miran nuestros artistas como innecesarios, no comprendiendo que deben ser la base de su educación, hubieran poseído los puramente artísticos, entonces acaso no hubiera tomado el mal tantas creces y hubiera á lo menos respetado alguna fase del arte. Pero ¿dónde estaba el estudio del natural? En ninguna parte; fuera preocupación, fuera descuido, fuera temor de incurrir en la animadversión del vulgo y en el enojo inquisitorial, fuera que, no requiriéndolo directamente la generalidad de las composiciones ordinarias, se mirase como innecesario, el hecho es que apenas ningún escultor se cuidaba del estudio del desnudo vivo ni casi tenía tampoco ocasiones de hacerlo. Y ya que faltase al maestro el modelo desnudo, ¿con qué lo suplía? Ni tenía buenos yesos, ni se cuidaba de procurárselos, ni acaso tenía medios para conseguirlo. Y el estudio de los paños, ¿cómo lo hacía? De ninguna manera tampoco; se plegaban á capricho pintoresca ó simétricamente según las aficiones de cada cual, y eso era suficiente. En suma: ni la filosofía ni la historia entraban para nada en la educación; el estudio del natural faltaba casi por completo; los conocimientos fundamentales eran deficientes, y la más supina ignorancia, que había invadido los miembros todos de aquella sociedad, se había también apoderado, como no podía menos, del artista. ¿Cómo, pues, cuando todos los elementos integrantes de aquella civilización conspiraban contra los sanos principios, y cuando la educación artística pa-

recía obedecer á sistema premeditado de corrupción, no había de naufragar é irse á pique el buen gusto?

Males son los nacidos de la educación artística que aún no se han extirpado del todo, á pesar de los muchísimos esfuerzos que para conseguirlo se han realizado. «No ter»minaré— decía D. Benito Vicens, estudiando en *El Arte »en España*, la *Exposición de* 1866,—sin indicar varios »defectos que en la Exposición se patentizan, relativos á »la educación de nuestros escultores. Es el desprecio en »que se hallan, casi desde el comienzo, del antiguo. Es »otro la ninguna instrucción que ya persona alguna, y me»nos los artistas, tienen de los clásicos antiguos, y la so»merísima idea de la mitología, apellidada pagana, sin la »cual no pueden comprenderse los símbolos de aquellos »dioses, y las alegorías de su religión, lo cual, quitado, »ni hay escultura artística ni hay belleza. También estu»dian poco los modelos del antiguo, antes de lanzarse á »esculpir sobre sus propias ideas, y mucho menos estu»dian con modelos vivos. Finalmente, pierden quizá de»masiado tiempo en pretender dibujar cuando el escultor »necesita saber modelar, en cera ó en barro, más ó me»nos perfectamente, las partes componentes de las figu»ras, antes de ponerse á dibujar estas mismas partes; pues »en él debe ser únicamente el dibujo un auxilio para to»mar apuntes y fijar recuerdos, y calcular de improviso »un efecto, que puede todavía resultarle después equivo»cado.» Si esto se podía decir, y se decía en pleno siglo XIX, aunque no en todas sus partes lo podemos aceptar, y hallemos sobrado mezquino el pensamiento que revela para regenerar el arte, ¿qué no podría decirse de las dos precedentes centurias, cuando ni había Academias, ni verdaderas Escuelas, ni periódicos, ni revistas ilustradas, ni tantísimos elementos de cultura como al presente contamos? Es verdad que tampoco en el siglo XVI existían esos elementos, y sin embargo encontramos al arte en su

apogeo. Pero no se debe perder nunca de vista, cuando se hagan estas comparaciones, la especialísima representación del siglo XVI, caracterizado principalmente en la esfera artística por la resurrección momentánea, pero vigorosa, del ideal clásico que informa todas sus producciones, que interrumpe el desarrollo del ideal cristiano, y que explica aquel singular florecimiento de la escultura, mientras que en los siglos XVII y XVIII, ni se retrocede á anular el roto hilo de la tradición cristiana, ni se puede continuar el pagánico desarrollo.

En resumen, hallamos fundada la educación artística, en la época de nuestra decadencia, en la más crasa ignorancia, y desviado el arte de su verdadero camino, tendiendo á rebajar su condición elevadísima y á convertirse en simple oficio, más ó menos adecuado para labrar la fortuna de sus escasos cultivadores. Con pocas excepciones, no buscan ya nuestros artistas su gloria, sino su lucro; no atienden á labrar su reputación, sino á enriquecerse; no se cuidan de producir algo bueno, aunque sea poco, sino muchas obras, aunque sean malas; el juicio de la historia no les importa, porque ni la conocen, ni les afecta; lo que desean es tener mucho que hacer para tener mucho que cobrar, y nada más; de ahí que en la época de la decadencia, tanto por esto cuanto por la falta de genio, aparezcan y abunden relativamente los especialistas; cuando la inteligencia del hombre se degrada por la ignorancia, todas sus acciones, pensamientos y obras se degradan con él. No es toda la culpa, sin embargo, suya, y, hasta bien miradas las cosas, se les podría eximir de toda responsabilidad si se atiende al concurso de circunstancias que determinan su modo de ser. La culpa era principalmente de la época, y con seguridad que si en siglos más venturosos hubieran vivido, no hubieran descendido tan bajo, ni fueran sus obras de tan escasa valía y tan mezquino porte.

Intimamente relacionadas con los defectos de la educación, y por ellos engendradas, hallamos otras dos causas que no fueron de las que menos contribuyeron á la obra de la decadencia: es una el afán de la originalidad, que á casi todos nuestros artistas dominaba, y constituye la otra la más ciega sumisión á las reglas establecidas; la primera caracteriza principalmente todo el siglo XVII y gran parte del XVIII, y la segunda nace ante los excesos de la primera, exagerando á la vez sus tendencias por la ley de la reacción. Al estudiar entre las causas filosóficas la falta de propio ideal en el arte de la decadencia, hicimos notar que sus dos precisas y lógicas consecuencias eran y tenían que ser, ó la libertad llevada hasta la licencia ó la sumisión exagerada hasta el servilismo, y exactamente lo mismo sucede con los defectos de la educación y la general ignorancia, como que unos y otra eran dependientes en primer término de la falta de ideal. Sobrado conocidos nos son ya sus efectos para que sobre ellos insistamos.

Pasando al estudio de las causas que hemos denominado *externas*, por la naturaleza de su acción en el artista, nos encontramos, en primer término, entre las que hemos llamado de *acción permanente*, con la falta de costumbres artísticas, diremos mejor, con la oposición existente entre el arte y las costumbres de la época, entendiendo la palabra costumbres en su acepción más general. ¿Dónde existen, en efecto, en las sociedades modernas aquellas costumbres que permitieron tocar casi en la perfección á la estatuaria griega? El griego nació para artista, como el moderno nace para industrial; en cuanto se abandona la sociedad del Renacimiento, con su infantil intento de resucitar, á impulsos de inmenso entusiasmo, en el seno mismo del cristianismo la civilización greco-romana, con todos sus constitutivos elementos, y se penetra en la sociedad moderna, nada encontramos en ella, ni en sus costumbres ni en sus aspiraciones, que favorezca el fomento y expan-

sivo desarrollo de la escultura. Se encuentra el hombre tan solicitado en otras direcciones, le cercan tantos cuidados, le oprimen tantas necesidades, que no puede dedicarse sino al desenvolvimiento de su industria, que le facilita recursos y elementos de bienestar; al desenvolvimiento de sus ciencias, que le proporcionan medios de progreso en todos los ramos de su cultura; al desenvolvimiento de sus instituciones político-sociales, que contribuyen á su emancipación y á la mejora de sus condiciones. Si en alguna ocasión le es permitido volver sus ojos al arte ó entregarse á él, no lo hace á la estatuaria, que por la absoluta determinación de todos sus elementos, líneas, planos, contornos, actitud, expresión, y que con las trabas que su naturaleza opone á la pronta ejecución, está reñida con lo vago de su porvenir, con las dudas que en su espíritu se agitan, con los proyectos que en su mente se revuelven, con las múltiples sensaciones que experimenta á cada paso, con su temperamento nervioso, con su vida agitada, compleja, dramática; se entrega al cultivo de la poesía, que se plega á todas sus necesidades y gustos, y puede traducir casi instantáneamente la sensación del momento, la esperanza que acaricia, el dolor que sufre, el placer que le inunda; se entrega al cultivo de la pintura que, más espiritual, más accesible, menos costosa, le ofrece el recuerdo del paisaje que le encantó, el rostro de la mujer amada ó del amigo cariñoso, la alegre francachela en que intervino, las caprichosas imágenes de sus sueños, la escena pintoresca que sorprendió, todo animado con sus propios colores y matices, todo palpitante de vida y lleno de fuego y expresión, nervioso, dramático; se entrega al cultivo de la música, que encierra en las combinaciones infinitas de las notas del pentágrama todo un mundo de inacabables armonías, que distraen sus pensamientos, que alegran sus ocios, que encantan sus horas de trabajo, que con increible facilidad se acomodan á todos sus goces y

tristezas, que se prestan á servirle de intérprete en todos los instantes de su agitada existencia; se entrega al cultivo del drama y de la comedia, que le ofrecen en sus ficciones el cuadro entero de su vida; se entrega, en fin, al cultivo de la novela que, mejor todavía que el drama, sigue todos sus pasos, investiga todas sus acciones, escudriña todos sus pensamientos, espía todos sus deseos, y poniéndoles en acción, ora palpitante y conmovedora, ora repugnante y terrible, ora risueña y alegre, ora tranquila y dulce, multiplica indefinidamente sus sensaciones y le hace vivir años en un minuto, siglos en una hora.

¿Dónde se encuentran en la vida moderna aquellas fiestas nacionales que ofrecían á la contemplación de atenienses, beocios, espartanos, corintios, á los pueblos todos de la Grecia y sus colonias, los cuerpos más varonilmente hermosos en los momentos precisos en que su hermosura resaltaba más: cuando lanzaban el disco; cuando se disputaban el premio de la carrera; cuando guiaban á la meta, erguidos sobre sus elegantes carros, los briosos corceles; cuando luchaban cuerpo á cuerpo sobre la arena; cuando recibían entre los aplausos de la multitud, radiantes de orgullosa alegría, el envidiado premio de su triunfo? ¿Dónde hallar en nuestras costumbres la apoteosis de la fuerza corporal y su consagración por el mármol? ¿Qué enorme diferencia no existe entre nuestra educación y la educación de los griegos? Allí el gimnasio (de γυμνος, desnudo) constituía la institución más importante, era la preparación para los triunfos de Olimpia: desnudos enteramente los concurrentes, se entregaban á ejercicios de fuerza, y el ojo del artista sorprendía á cada momento infraganti á la naturaleza en bellísimas y espontáneas actitudes; del gimnasio á la plaza pública á discutir los asuntos del Estado, y de la plaza pública á los ejércitos á combatir al extranjero ó al vecino, hasta que las fiestas nacionales, poniendo tregua á la lucha,

juntaban fraternalmente á los que llegaban de contrarios campamentos.

Entre nosotros, por el contrario, el predominio que á la parte espiritual se concede en la educación es tan excesivo como entre los griegos lo era el de la parte física: apenas acertamos á balbucear se nos envía á la escuela; á los cuatro años sabemos leer, á los seis escribir, á los nueve conocemos la historia y la geografía, la religión y la mòral, las matemáticas y la literatura; á los diez pasamos al Instituto; á los catorce ó quince somos bachilleres, á los diez y nueve ó veinte médicos ó abogados, farmacéuticos ó filósofos, ingenieros ó diplomáticos, y á los veintiuno, ó antes, ostentamos la borla de doctor y hemos recorrido todo el campo de las ciencias, de la literatura, de la filosofía, de la medicina, de la filología, de la legislación; podemos aspirar á ser directores de la juventud, legisladores, administradores de la justicia, gobernadores de la nación. Nuestros cuerpos están enflaquecidos, son raquíticos y horribles; la menor impresión nos es sensible, el menor cambio de temperatura nos hace daño, un vaso de agua fría nos lleva al sepulcro; pero, en cambio, nuestra inteligencia es sólida y fuerte: descubrimos los geroglíficos de Egipto y la escritura cuneiforme de los imperios de Asiria y Babilonia, y sabemos leer lo que para romanos y griegos fueron signos enigmáticos; inventamos el telégrafo y el teléfono, y podemos hablar instantáneamente y comunicar nuestras impresiones á los antípodas de las islas oceánicas; aprisionamos el agua en una caldera, y convirtiéndola en vapor, la obligamos á mover nuestras máquinas industriales, descargándonos cada vez más del trabajo corpóreo, y á servirnos de cómodo, rápido y barato medio de locomoción por tierra y por mar; apartamos de nuestras cabezas el fuego del cielo, rigiendo sus movimientos con la varilla mágica del pararrayo; nos emancipamos cada vez más del

yugo de la materia multiplicando las máquinas; discurrimos, sin que el vértigo nos sobrecoja, sobre los más arduos problemas teológicos y filosóficos; medimos sin fatigarnos los metros de un meridiano á fuerza de penosas triangulaciones y laboriosos cálculos; escudriñamos las profundidades del cielo, y contamos sin marearnos las estrellas de una nebulosa; leemos las más terroríficas novelas con placer; perforamos sin vacilar montañas y cordilleras para facilitar nuestro paso; emprendemos las más fastidiosas investigaciones con amor, y damos cima á proyectos casi utópicos sin asombrarnos; por lo que hace al cuerpo, no nos sirve más que para darnos disgustos, y de buena gana nos pasaríamos sin él, por más que procuremos tenerle contento, no por complacencia, sino por razonable cálculo y prudente previsión.

¿Y qué diremos del traje moderno? ¿Hay cosa más prosáica, más antiestética, más á propósito para alejar al artista del cultivo de la estatuaria? El cuerpo está verdaderamente aprisionado en él, y en él se desfigura y deteriora, se irrita y se consume sin beneficio para nadie ni para nada; ni la economía lo exige, ni la salud lo requiere, ni la higiene lo autoriza, ni la estética lo tolera. Nada de aquellos ligeros y flotantes trajes de los griegos, suficientes para honrar el pudor y preservar el cuerpo de las injurias del tiempo, sin ultrajar la naturaleza ni el buen gusto; aquí el hombre se envuelve en ajustados ó desairados paños y telas de varias formas y colores que impiden todo contacto del cutis con el ambiente, decolorándole y marchitándole y exagerando su impresionabilidad; y la mujer se introduce en más ó menos churriguerescos trajes que dejan sólo descubierto el rostro; contornos, líneas, formas, todo queda sepultado tras esas abigarradas telas y paños con que afligimos, atormentamos y castigamos á nuestros cuerpos, haciendo una injuria al Creador, que no nos los da para oprimirlos ni ocul-

tarlos, sino para desarrollarlos y ostentarlos en armonía con el desarrollo del espíritu. Y no es sólo que el traje perjudique al cuerpo y haga desaparecer sus formas, planos y contornos: la escultura además puede quejarse de que dificulta su desarrollo y hasta su mismo ejercicio por la minuciosidad de sus pliegues, por lo desairado de sus líneas y por la misma poca estabilidad de sus formas, contraria de todo punto á la perpetuidad del mármol y el bronce. La belleza de la estatua griega es eterna, porque es la belleza del hombre misma; la belleza de la estatua moderna tiene que ser pasajera, porque es la belleza de un traje de moda.

El escultor, pues, se halla encerrado con las costumbres modernas, en infranqueable círculo que le impide ensanchar los horizontes de su acción, sin contar con que no le favorece en modo alguno la época, ofreciéndole ocasiones de empleo de sus facultades, y aun suponiendo que en este sentido las circunstancias variasen para él, siempre tropezaría y se estrellaría contra el escollo de las costumbres, que ni le permiten el estudio del desnudo, ni le consienten emplear el traje de la época sin renegar de la belleza que á realizar aspira. ¿De qué le sirve la contemplación continua de los restos del antiguo, fríos, yertos, inmóviles, plantas exóticas en nuestra civilización, resguardadas tras los muros de nuestros Museos, bastante á descubrirnos el carácter de la sociedad que los engendrara, pero insuficientes para lograr reproducirlo? ¿De qué le sirve tener á su disposición un modelo á tanto ó cuanto por hora, que lo mismo se presta á servir de Júpiter tonante, que de Mercurio volador, de Leonidas que de Carlos V? ¿Puede por ventura en ningún caso suplir este modelo, por escogido que sea, con su fingida actitud la verdad sorprendida por el griego en toda su pureza y espontaneidad en los gimnasios, en los juegos y en las plazas? Al griego le bastaba recordar, para encontrar en

su imaginación la actitud y el momento preciso, que necesitaba; el moderno tiene que inventarla, y suponiendo que acierte, siempre resultará que el modelo no conseguirá otra cosa que parodiarla «¿Qué podrá ser nunca—observa sobre este punto el ilustrado Mr. de Clarac—una »modelo á quien se paga por la molestia de la postura »que se la hace tomar, comparada con la espartana adoles»cente que celebra las fiestas de Diana, ó con la delica»da ateniense que debe á su belleza y pudicicia el haber »sido elegida para llevar el canastillo consagrado de »Eleusis ó de las Panateneas? ¿Quién será capaz de poder »hallar, á peseta por hora, la actitud de un discóbolo ó un »atleta, familiarizado con los ejercicios de fuerza y agili»dad, que lucha en el estadio de Olimpia por lograr una »nueva corona en presencia del pueblo?»

«La escultura—decía al mismo propósito el ilustrado Académico D. Antonio Gil de Zárate en su discurso de contestación al de Pagniucci y Zumel, leído ante la Real Academia de San Fernando el 13 de Noviembre de 1859, »—tuvo, en tiempos remotos, una extensión, una impor»tancia de que carece en los tiempos modernos. ¿Por qué? »Porque la escultura era la verdadera personificación de »la antigüedad y no lo puede ser de la época presente. »La estatua, por su sencillez, corresponde á una edad más »próxima á la naturaleza, edad en que falsos adornos no »ocultan todavía la belleza de las formas, en que el hom»bre vale mucho por sí mismo y en que el materialismo »domina casi exclusivamente. Cargad la estatua de ri»cos ropajes, y la desfiguráis; pedid grupos á la escultura, »y os responderá que la complicáis contrariando su obje»to; emplead la materia inerte en la expresión de los su»tiles conceptos del entendimiento, y la encontraréis in»capaz de prestarse á vuestro intento. El espíritu predo»mina á tal punto en nuestra civilización, que no puede »ser su viva imagen lo que exige desnudez, personalidad,

»fijeza. La estatua es, además, el objeto predilecto de todo »pueblo ardientemente apasionado por lo bello; es, digá»moslo así, el tipo en que esta calidad se reconcentra y »donde el hombre contempla más complacido sus propias »perfecciones. Allí ve las formas con que le ha dotado la »naturaleza y se adora á sí mismo, bien sea en la repre»sentación de sus héroes, bien en la imagen de sus dioses, »cuyo semblante y pasiones se le asemejan tanto. Esta»bleciendo una escala por medio de la estatua entre la »tierra y el cielo, pasa de su casa á la plaza pública y de »la plaza pública al templo. Contemplad á Roma: sus mu»ros encerraban una inmensa población de estatuas, en»tre las cuales circulaban los vivos teniendo como un »trato diario con los muertos y recordando sus hazañas; »historia tangible y perenne, superior á la que contienen »los libros y que dejaba en los pechos honda impresión, »despertando el patriotismo. ¡Ah! ¡Cuánto más decían »aquellas imágenes al aire libre en los sitios de las lu»chas y los triunfos, que encerradas ahora en nuestros »silenciosos museos, objeto triste de una piadosa curiosi»dad! ¡Sublime espectáculo que no existe ya en la ciudad »moderna donde vegetamos, sin hallar vestigio alguno de »nuestras glorias ni ejemplo que nos aliente á repro»ducirlas! Y es porque la escultura en la antigüedad era »un culto, y ahora apenas pasa de un adorno.»

Y no es sólo que comparada la Edad moderna con la antigüedad greco-romana con relación á la estatuaria, encontremos enorme diferencia entre la cultura de una y otra: esto nada tiene de extraño conociendo los elementos constitutivos de ambas civilizaciones y el diferente ideal artístico que informara las creaciones de una y otra; es que comparada la Edad moderna con la Media, en este respecto hallamos también gran desemejanza entre una y otra, y nos consideramos autorizados para decir, como resultado de esta comparación, que también con relación

á la Edad media carece la Moderna de costumbres artísticas, ó, si se quiere mejor, que tiene muchos menos elementos de artística cultura. ¿Dónde hallar, en efecto, en la Edad moderna aquellas gigantescas fábricas, aquellas catedrales góticas y aquellos suntuosos monasterios que donde quiera levantaba la fe, el entusiasmo religioso y las necesidades del culto? ¿Dónde hallar siquiera las riquísimas fábricas platerescas, las ostentosas fachadas de San Marcos de León y San Esteban de Salamanca, los claustros de San Zoil y San Juan de los Reyes, levantados en el siglo del Renacimiento? ¿Qué grande iglesia, qué magnífico palacio, qué suntuoso monasterio se levanta en la Península desde mediados del siglo XVII? En éste y en el siguiente se erigen todavía multitud de templos; pero ó son raquíticos ó extravagantes, llenos de hojarascas sin sentido, y levantados por los Riveras y Donosos, los Churrigueras y Acostas, ó son, en su afán de clasicismo, tan sobrios y austeros como los trazados por los Hermosillas y los Rodríguez. En el siglo presente las fábricas y almacenes, las estaciones y los mercados, los teatros y los Parlamentos, las oficinas de la Administración y los palacios de la Bolsa ocupan el puesto de las catedrales y conventos; nada menos á propósito que todo este linaje de construcciones para el desenvolvimiento de la estatuaria. No hablemos de las de nuestro siglo, levantadas todas con un fin de utilidad, y en las que, si las comodidades se prodigan y el *confort* es atendido en primer término, el arte está desterrado ó reducido á poco más que nada, y la estatuaria completamente desatendida, como no puede ser menos en la mayor parte de los casos; pero aun en las fábricas de los dos siglos anteriores, que, dada su naturaleza, podrían haber servido no poco para levantar el arte sosteniendo su brillo, ¿á qué se encuentra reducida la estatuaria? Respecto á los templos del pseudo-clasicismo, nada tenemos que decir; la nimia y exa-

gerada observación de las reglas, no siempre bien entendidas, vedaban los ornatos escultóricos ó los restringían en sumo grado, y apenas se dejaba en las fachadas algún nicho para el santo titular ó alguna medalla para algún pasaje de su vida; lo más común era desterrar completamente la escultura y dejar campear los órdenes en toda su severidad, sin que ningún elemento extraño tomado de la estatuaria viniera á turbar la austeridad de las líneas arquitectónicas; esta misma sequedad se reproducía en el interior con ligeras variantes, en aquellos fríos retablos jónicos, dóricos ó corintios, generalmente raquíticos é incoloros, y en todas las demás partes de la decoración: la escultura tuvo poco que agradecer á los que de aquella suerte blasonaban de puristas, y si no hubiera sido por las obras de público embellecimiento y la erección de los reales palacios, su existencia hubiera sido harto precaria en el periodo del segundo Renacimiento. Pero si esto sucedía con las construcciones pseudo-clásicas, ¿qué diremos de las construcciones churriguerescas? Lo que las unas dañaban al arte escultórico por defecto, las otras le perjudicaban por exceso. A la verdad que no se acierta cuál de las dos artes, la arquitectura ó la escultura, tuvo más parte en la común postración: la arquitectura con sus extravagancias ó la escultura con su pesado y grosero cincel; aquélla trastornándolo todo ó ésta dejándolo todo por concluir. «La ornamentación »churrigueresca—dice D. José Caveda en su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*,—de suyo caprichosa y variada, po»cas veces suelta y ligera, reducida por lo común á ro»bustos follajes, á pesar de su mal gusto, otro efecto pro»duciría si el pensamiento del arquitecto correspondiese »fielmente á la ejecución del escultor. Pero Monegro y »Gregorio Hernández no dejaron sucesores dignos de su »nombre: la escultura y la talla habían venido al mayor

»descrédito, y el cincel, rastrero y pesado, no copiaba ya, »sino muy imperfectamente, los dibujos del artista. Por »eso la arquitectura churrigueresca parece más delicada »y graciosa en los diseños que en los edificios según ellos »construídos. Hay en los primeros desembarazo y gallar»día, en los segundos rusticidad y apocamiento, una fal»ta de diligencia que perjudica al conjunto y comunica »desabrimiento á la invención, por más que no carezca de »agrado en sus licenciosas combinaciones. ¿Cuál sería el »aspecto de la torrecilla de benedictinos de Montserrat en »la calle Ancha de San Bernardo en Madrid, y de la osten»tosa fachada de la catedral de Santiago, si á sus pintores»cos perfiles y natural soltura se allegase una talla más »desentrañada y ligera? Hubiérala desempeñado alguno »de los buenos escultores del Renacimiento, y al vitupe»rar las columnas caprichosas, y los trepados y tortuosi»dades de estas fábricas, todavía las contemplaríamos con »satisfacción, y aun nos arrancarían aplausos.»

Verdad sin duda; pero no lo es menos que si la torpeza de los escultores desfiguraba las fábricas churriguerescas, las composiciones arquitectónicas achicaban el efecto de la estatuaria, la empobrecían, dejándola como de limosna nichos raquíticos, y así los santos quedaban reducidos á poco más de simples molduras entre aquel diluvio de follajes. «Reducida la escultura—dice D. Manuel Murguía en uno de sus artículos sobre *El arte en Santiago*, insertos en la *Revista de España*,—á un mero oficio, se la »vió ejercer á principios del siglo pasado por hombres á »quienes no faltaban dotes, pero que carecían de aquel »golpe de vista y aquel natural instinto de la belleza y »proporciones que forman la principal condición de toda »vida consagrada al arte..... Cierto que no hay que cul»par tanto á los escultores como á su tiempo y al medio »en que vivían; su tiempo se pagaba más de follajes y do»rados que de buenas esculturas. Veíanse éstas en los nue-

»vos retablos tratadas como huéspedes incómodos en una »casa ocupada de antemano, y los compradores no pedían »efigies en cuyo rostro resplandeciese el sentimiento re»ligioso y en cuyas serenas actitudes se reflejase algo de »la suprema beatitud que debe inundar á los elegidos, »sino ángeles mofletudos y enormes que coronasen la in»mensa pesadumbre de unos retablos á los que no falta»ba sin duda alguna gracia y belleza, pero en los cuales »las estatuas no figuraban como objeto principal, sino »como mero accesorio. Vióse entonces aparecer esa mul»titud de imágenes, en las cuales lo justo de la expresión »y lo natural de las actitudes era reemplazado por todo »lo convencional y extravagante. En los pequeños ni»chos, que la próvida arquitectura de aquellos retablos »dejaba á las estatuas, aparecían éstas tanto más achica»das cuanto eran más envueltas en nubes de follajes, raci»mos, frutas, rocajes y demás género de adorno y ridícu»las exuberancias, llamando la atención las cabezas aladas »de los ángeles y los ángeles mismos, ya de colosal tama»ño, como los que coronan el inmenso dosel del altar ma»yor de la catedral, ya de naturales dimensiones, como los »que se ven en todos los altares de aquel tiempo.»

Sea de ello lo que quiera, y débase á la escultura más bien que á la arquitectura ó viceversa, la decadencia de una y otra, es lo cierto que comparando la cultura de la Edad media con la de los siglos que al Renacimiento han sucedido, encontramos, como ya hemos dicho, más falta de costumbres ó de elementos artísticos en estos últimos. La Edad media, con sus seculares edificaciones, fijaba alrededor de las catedrales verdaderas legiones de artistas, que poblaban de santos y de vírgenes, de relieves y medallas las fachadas y los retablos, las capillas y las torres; constituíanse de esta suerte, en cada punto de la Península donde se levantaban iglesias y monasterios, verdaderos focos de artística ilustración, verdaderas escuelas

prácticas de arquitectura y escultura, y allí se formaban las celebridades de la época. Todo esto desapareció desde mediados del siglo XVII casi totalmente: de ahí los esfuerzos que en multitud de apartadas poblaciones se realizaron al objeto de plantear academias que viniesen á suplir las extinguidas escuelas de las catedrales y á satisfacer la necesidad que la extinción de éstas había hecho sentir por todas partes; de ahí que los pueblos, comprendiendo esta necesidad, se esforzaran por atenderla fundando, desde que las circunstancias por que el país atravesaba lo permitieron, las diferentes academias y escuelas de Bellas Artes que, á fines de la décimaoctava centuria, encontramos establecidas en todas las ciudades de importancia de la Península, y de ahí que hayamos tomado por punto de partida de la regeneración de las artes la fundación de la Real Academia de San Fernando.

Nos resta que examinar, para dar por terminada nuestra tarea, el orden de causas que entre las *externas* hemos llamado *accidentales* ó *transitorias*, porque á diferencia de las que acabamos de estudiar y relativamente á ellas, son por su naturaleza variables, aunque no por eso menos influyentes, pues antes bien puede calificárselas de causas ocasionales que permitieron brotar y fructificar los gérmenes de corrupción que las otras causas mantenían latentes y como flotantes en la atmósfera. Incluimos entre estas causas la introducción del mal gusto, la decadencia de la arquitectura y de las demás artes, y las exigencias y gustos del público. Como se ve, se hallan estas causas en íntima relación con las que, en el presente y los anteriores artículos hemos examinado, y si bien su naturaleza es menos fija y estable que la naturaleza de las causas filosóficas y político-sociales y aun que de las artísticas congéneres, sus efectos son más sensibles y eficaces en la decadencia.

Ocurre en las artes plásticas un fenómeno que se ob-

serva en literatura como se observa en política y en historia natural, fenómeno de que repetidamente se ha levantado acta y que se explica por sí mismo: sucede en efecto que, analizando debidamente un período cualquiera de la historia artística, se encuentran en él más ó menos desarrollados, todos los gérmenes posibles, como se observa en un período cualquiera de la historia literaria la existencia simultánea de todos los géneros y escuelas, como se observa en una época de la historia política y filosófica la coexistencia de encontrados sistemas, y como se encuentra en una zona determinada la simultaneidad de existencia de representantes de la fauna y flora más variada. Si fuera posible que se estableciera un medio ambiente artístico, político ó atmosférico, tan exactamente equilibrado en todas sus partes, que lo mismo favoreciese el cultivo de la égloga que el de la novela, el de la música que el de la escultura, el del absolutismo que el del régimen parlamentario, el del camello que el del oso blanco, el de la palmera que el de la haya, resultaría que en una época y en un terreno dado veríamos aparecer y desarrollarse con igual viveza y esplendor las más opuestas producciones artísticas, políticas, zoológicas y fitológicas. Pero esto no sucede nunca; lo general, lo constante es que la temperatura, el clima, el medio ambiente, favorezca más bien el cultivo de tal género literario que el de tal otro, el de tales especies de plantas que el de tales otras, el de tal sistema de gobierno que el de tal otro, el de tal orden de artísticas manifestaciones que el de tales otras. No se extinguen con todo los gérmenes de los sistemas, órdenes, especies y géneros opuestos á los favorecidos por el clima físico, político ó artístico, sino en muy contadísimas ocasiones: arrostrando las contrariedades, se mantienen en medio de sus enemigos aguardando la ocasión oportuna de brillar á su vez; á veces cruzan los siglos sin encontrar el anhelado

momento; pero aun entonces puede seguir el observador sus evoluciones y verles perpetuar su efímera existencia medio ocultos y casi ignorados. Tal sucede con el orden de artísticas manifestaciones que producen la ruina de la escultura en los siglos XVII y XVIII: insuficientes serían, con ser tantas y tan poderosas, todas las causas hasta el presente examinadas, para explicar aquella singular y como instantánea postración del arte, si no supiéramos que mucho antes de alcanzar el desarrollo en que entonces los contemplamos, existían todos los gérmenes del mal gusto en el mismo siglo de oro de la escultura, en el siglo del Renacimiento. «Al removerse las ruinas greco- »romanas—decía el inolvidable Amador de los Ríos en su contestación al discurso de D. Vicente Palmaroli, pronunciado con motivo de la recepción de éste en la Real Academia de San Fernando el 7 de Abril de 1872, »—habían brillado sobre toda otra perfección las belle- »zas de la estatuaria, y avasallados por ellas los grandes »ingenios del Renacimiento, dejábanse vencer por el ar- »diente anhelo de hacerlas suyas. Tal sucedía, en ver- »dad, á un Miguel Angel, un Andrea del Sarto, un Se- »bastián del Piombo, Jorge Vasari y tantos otros..... No »reparaban en que, desnaturalizando el arte por ellos su- »blimado, esterilizaban también, para lo futuro, sus más »generosos y plausibles esfuerzos..... ¿Cómo podía con- »cebirse, si no, que una revolución artística iniciada y »sostenida por genios tan poderosos y potentes; una revo- »lución de tan rara y tan prodigiosa fecundidad; una re- »volución, en fin, que sorprende y arrebata con la fama »de su grandeza las más ilustradas inteligencias de los »pueblos occidentales, careciera de fuerza y de vitalidad »suficiente para llevar su inspiración y su imperio más »allá de las lindes del siglo XVI? ¿Qué había sucedido en »el mundo moral para que en tan breve se insinuara, »desarrollara y llegara á su colmo anulación tan com-

»pleta de un arte tan rico y poderoso que parecía respi-»rar eterna vida?.... No busquéis, señores, la solución de »este problema fuera de sus órbitas naturales: el Rena-»cimiento pagano, lo mismo en letras que en artes, si »deslumbra y sojuzga con su brillantez y grandeza á los »hombres doctos de todas las naciones de Occidente, en »vez de ser fruto natural y razonado de los elementos »que constituían íntimamente la civilización cristiana; »en vez de interpretar fielmente las creencias y senti-»mientos de las muchedumbres católicas y de revelar sus »aspiraciones y sus esperanzas, era el resultado artificial »de una revolución esencialmente erudita, y se hallaba, »por tanto, despojado de las profundas y vividoras raices »que hubieran podido suministrarle vigorosa y fecunda »savia para hacerlo incontrastable en medio de las bo-»rrascas de los siglos.»

Prescindiendo de la exactitud de estas observaciones, no puede negarse que aquel singular florecimiento representado en España por los Doncel, Guillén, Berruguete y Becerra, no quedaría satisfactoriamente explicado, si no se acudiese á buscar sus gérmenes en los siglos anteriores, así como las condiciones de su desarrollo en el medio ambiente creado por el Renacimiento; en este mismo floreciente período encontramos la aparición de cuantos elementos de disolución y ruina hallamos después fervorosamente acogidos y acariciados en los tiempos de los Churrigueras y los Zazos. Contemporáneos en efecto de la fachada y sillería de coro de San Marcos de León, de Doncel; de las sillerías de coro y retablos de Berruguete, y de las estatuas y relieves de Becerra, son las obras de Giralte, Juni, González de San Pedro y Virago, y mucho antes todavía de que éstas aparecieran, y de fines del siglo XV es la portada del colegio de San Gregorio de Valladolid; he ahí en estas producciones los gérmenes de la demasiada franqueza de cincel de los Capuces y Za-

zos, de las pueriles minuciosidades de Gutiérrez de Torices y Fr. Francisco Capuz, de los revesados conceptos y alambicamientos de los Acostas y Churrigueras y de las actitudes violentas y teatrales de las estatuas de la decadencia. Más adelante contemplamos á Gregorio Hernández moviendo exageradamente las figuras y comenzando á autorizar el empleo abusivo de las líneas curvas; vemos á Juan Martínez Montañés ejecutar la *Cabeza de San Juan en la palangana;* miramos á Pedro Roldán y á su hija modelando figuritas pequeñas de barro, y observamos á Mena y Medrano trabajando una virgen con traje de monja, y de esta suerte contemplamos á los menos degenerados herederos de los Berruguetes autorizando con su ejemplo los anacronismos de Pablo Ron y Arismendi y de los santos engalanados de las procesiones, los entretenimientos de los Hinestrosas y Marcelino Roldán y las líneas movidas y ondulantes de Carnicero. Pero ¿cómo admirarnos de que así sucediera si en los mismos apóstoles del Renacimiento en Italia y España encontramos los gérmenes de aquella afectación anatómica, de aquellas fantásticas figuras y de aquella exagerada y teatral majestad de las estatuas del siglo XVIII, en ellos disculpables por los primores de la ejecución, y cubiertas y apenas visibles por la gallarda energía de sus toques? Mientras la temperatura y las condiciones físico-sociales del clima artístico en que aquel florecimiento admirable se produjera, no cambiaron, tampoco trocó el arte los galanos arreos de los Berruguetes por los abigarrados oropeles de los Churrigueras, y aquella semilla de cizaña que apareciera acá y acullá por el lozano campo del arte, no logró apenas hacer daño; pero en cuanto las condiciones cambiaron y la sociedad del siglo XVI desapareció, llevándose consigo su exaltación clásica y su instinto artístico, así como también la fe de las muchedumbres sustituída por corruptor fanatismo ó infundada incredu-

lidad, las artes, como la sociedad entera, se sintieron agitadas por hondo trastorno, y entonces llegó el caso de que aquellos gérmenes de corrupción y mal gusto, depositados en el siglo XVI, se desarrollaran con vigoroso empuje hasta invadir por completo el campo, mostrándose como señores y complaciéndose en hollar á sus pies las más hermosas creaciones del anterior período, que tan efímera vida les dejara.

Verificóse entonces también en Italia la misma evolución que en España comenzaba á verificarse: Bernini por una parte y Algardi por otra introdujeron, diremos mejor, autorizaron el mal gusto, y, propagado á nuestra patria, por diversos caminos, llegó á ostentarse insultante en iglesias y palacios, llevando su osadía hasta el extremo. Locura sería, sin embargo, querer achacar por completo nuestra decadencia á los artistas italianos, como algunos, llevando demasiado lejos su espíritu de contradicción á gratuitas afirmaciones con que se nos quiere convertir en padres del mal gusto, asientan exageradamente. El mal gusto estaba latente en toda Europa; sus gérmenes se hallaban depositados, largo tiempo hacía, en el arte, y cuando las circunstancias favorecieron su desarrollo, crecieron vigorosamente, lo mismo en Italia que en España, lo mismo en Alemania que en Francia y en Inglaterra; lo que sí sucedió es que donde primeramente se manifestaron con absorbente tendencia y con todos los caracteres de una verdadera escuela, fué en Italia, centro obligado de todas las evoluciones artísticas, y de allí se introdujo en los demás paises y en España, por tanto, muy especialmente, por la mayor frecuencia de relaciones y por la analogía de la cultura, impulsando el desenvolvimiento de los elementos más afines que en ella existían: sin ellos toda la influencia y autoridad de los artistas italianos se hubieran estrellado impotentes durante largo tiempo contra la resistencia del arte español á recibir sus innovaciones.

Pero no se encontraba aislada la escultura, ni fuera posible lo estuviera en aquel movimiento de decadencia; las demás artes, sus hermanas, participaban de la universal corrupción, y la acción de unas sobre otras acrecía los males que á todas afligían: á triste estado de disolución había llegado la pintura tras los felices días de Velázquez y Murillo; conocidos nos son los progresos que el mal gusto hacía en todos los ramos de la literatura, desde la poesía épica hasta la prosa didáctica, y el arte á que la escultura desde la aparición del cristianismo era anejo en cierto modo, la arquitectura, había caído en más hondo abismo, si era posible todavía. Jamás hemos hallado fórmula más gráfica y exacta para decir lo que era la arquitectura en los tiempos de los Riveras y Acostas, que la empleada por Llaguno en sus *Noticias de los arquitectos* y *arquitectura de España:* «Figúrese un muchacho—dice—que dobla un papel, le recorta con mil »vueltas, le extiende y halla una cosa al parecer bonita, »porque el un lado corresponde al otro; pues esta es la ar»quitectura de los que al fin del siglo XVII tenían fama, y »entrado el XVIII eran la admiración de todos.» Tentados nos hallamos á creer, examinando algunas fábricas de la época, que más de una vez ejecutaron los secuaces de Churriguera lo que Llaguno dice, y que no es la fórmula por éste empleada mera figura retórica, sino regla práctica de composición. ¿Cómo no había la escultura de sufrir extraordinariamente con la decadencia de las demás artes, lo mismo que éstas con la decadencia de la escultura, prestándose unas á otras sus elementos de corrupción, y como conjurándose todas para precipitar la común ruina?

Y por fin, si siquiera el público hubiera negado su aplauso á las creaciones de los Capuz, los Duque Cornejo, los Zazos y los Hinestrosas, exigiendo más correctas y acabadas figuras, más viriles concepciones, menos

alambicamiento y afectación, el mal no hubiera ido tan lejos y los artistas, tropezando en el público desvío, hubieran vuelto sobre sí mismos y se hubieran regenerado. Es el público en el arte principalísimo elemento que nunca debe perderse de vista al estudiar sus fases y evoluciones; pero si en algún arte es más digno su influjo de consideración que en ninguno otro, es seguramente en la arquitectura y la escultura: en ellas es este influjo tan decisivo, que bastaría por sí solo para determinar una transformación y legitimarla; el público, en efecto, es quien manda trabajar al arquitecto y al escultor; él prescribe la naturaleza de la obra que ha de ejecutar y sus condiciones principales; él fija su materia y su coste; él elige las dimensiones y el asunto, él impone muchas veces caprichosos detalles de actitud y exornación á que el artista por lo general se somete y doblega; no puede ser mayor ni más directa su influencia, rayana en tiranía insoportable. Pues bien; el público de la época de la decadencia formado por aquel pueblo y aquellos nobles sin instrucción, no aplaudía la sencillez, sino la afectada hipérbole; no gustaba de la sobriedad, sino de la hinchazón; no buscaba principios ni reglas, sino licencia y desenfreno, ya que en las artes era donde se le consentía más completa libertad; no admiraba el exquisito acabado, sino la pronta ejecución; no pedía formas correctas, sino violentas actitudes; no se complacía con las majestuosas figuras del siglo de oro, sino con los ridículos sayones de los pasos procesionales; no se sublevaba porque coartasen sus derechos y le abrumasen de contribuciones, sino porque le prohibían el uso del sombrero chambergo. La rapidez con que despachaban sus encargos los Zarcillos y los Jordán, le encantaba; las figuritas de cera de Gutiérrez de Torices, le embelesaban; los corchos de Marcelino Roldán, le complacían sobre manera; las microscópicas historias de Fr. Francisco Capuz, le dejaban ex-

tático; y en vez de admirar las sencillas estatuas de Cano se entusiasmaba con la virgen vestida de monja de Mena, y los ángeles vestidos de fraile de Ron; en vez de guardar veneración y respeto á las figuras de Montañés, las mandaba echar abajo de sus nichos para poner las de Duque Cornejo. Con un público de gusto tan corrompido en todos conceptos, y aun suponiendo que los artistas no participaran de sus aficiones, ¿cómo no habían de recordar los conocidos versos de Lope:

El vulgo es necio y, pues lo paga, es justo
Hablarle en necio para darle gusto,

poniéndolos en práctica sin vacilar? Y si los artistas, como realmente sucedía, y como no podía menos de suceder, dado que formaban parte del público y estaban sometidos como él á la influencia corruptora de la época, determinada por el concurso de causas de todo género que llevamos examinadas, sentían y pensaban como el público, ¿cómo extrañar que las artes todas, y la escultura en primer término, se precipitaran en la más espantosa ruina, abatimiento y corrupción? Lo verdaderamente extraño es que ante el embate continuado de tan contrarios elementos, no quedara anonadada por completo.



TABLA SINÓPTICO-ALFABÉTICA.

TABLA SINÓPTICO-ALFABÉTICA

DE LOS ESCULTORES ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

QUE TRABAJARON EN ESPAÑA

DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI HASTA FINES DEL XVII.

SIGLO XVI.

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Abedo de Villandro (Diego)...	Madrid, Toledo.	1586-1590	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Abril (Antonio María)........	Sevilla.................	1524	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Aguila (Luis del)............	Sevilla.................	1553	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Aguilar (Bartolomé de).......	Alcalá de Henares......	1518	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
Aguirre (Juanes).	Villacastín.............	1594	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Albrión (Domingo).	Tarragona...............	1586	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Alcántara (Diego de).........	Toledo..................	† 1587	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Aleas Vasco de Troya (Leonardo)..................	Toledo..................	1538-39-41	»	»	»	»	»	Madera.	Piedra.	»	»
Alemán (Juan)...............	Sevilla.................	1512	»	Madera.	»	»	»	Madera.	»	»	»
Alemán (Mateo)..............	Sevilla.................	1515	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Alemán (Nicolás)...	Sevilla.................	1515	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Alemán (Rodrigo)............	Plasencia, Ciudad-Rod.º.	1520-1526	»	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Alfaro (Francisco).	Toledo, Sevilla, Marchena..................	1586-1588	»	»	»	»	»	»	»	Cust. tab.	»
Almonacid (Sebastián de).....	Toledo y Sevilla........	1500-1510	Madera.	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Alvarado....................	Briones.	1596	Madera.	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Alvarez (Francisco)..........	Madrid.	1568	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Alvarez (Juan)...............	Salamanca.	1560	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Alvarez (Manuel).	Santoyo.................	1583	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Amberes (Francisco).	Toledo.	1507	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Amigó (Jaime).	Tarragona.	1562	»	»	»	Madera.	»	Madera.	Madera.	»	»
Ancheta (Miguel de).	Pamplona, Zaragoza y Burgos..............	† 1598	Madera.	Madera.	»	Alabastro.	»	Madera.	»	»	»

Aquiles (Julio)	Valladolid	1531	Madera.	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Aranda (Diego de)	Granada	1563	»	»	»	Piedra.	»	»	»	Custodia.	»
Aranda (Francisco de)	Toledo	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Aranda (Juan de)	Jaén, Toledo	1500	»	»	»	Piedra.	»	»	»	Custodia.	»
Arévalo (Juan de)	Toledo	1537	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Arenas (Hernando de)	Cuenca	1557-58	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja águila.
Arfe (Antonio de)	Santiago, León, Medina de Rioseco	1544-57	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Arfe (Enrique de)	León, Toledo, Córdoba, etc.	1506-1524	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Arfe Villafañe (Juan de)	Valladolid, Avila, Sevilla, Lerma, etc.	1535-1614	»	»	Bronce.	Bronce.	»	»	»	Custodia.	»
Arnot (Medardo)	Toledo	1505	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Arteaga (Juan)	Toledo	1519	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Astiaso	Sevilla	1548	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Augos (Juan de)	Toledo	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Avellaneda (Francisco de)	Madrid	1451-1568	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Avila (Hernando de)	Madrid y Toledo	1594	Madera.	»	Alabastro.	Alabastro.	»	»	»	»	»
Avila (Fray Juan de)	Guadalupe	1520	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Ayala (Diego de)	Jumilla, Valencia	1583	Madera.	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Ayala (Francisco de)	Jumilla, Andilla, Murcia.	1583-84	Madera.	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Badajoz (Juan de)	León, Carrión de los Condes	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Balduc (Roque)	Sevilla	† 1561	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Ballesteros (Fernando)	Sevilla	1561-80	»	»	»	»	»	»	»	Angeles.	»
Barba (Alonso)	Jaén	1575	»	»	»	»	»	Piedra.	Madera.	»	»
Baroja (Gregorio de)	Toledo	1592	»	»	»	»	»	»	»	Relicario.	»
Barreda (Miguel de)	Santoyo	1583	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Bartolomé (el Maestre)	Jaén, Sevilla, Granada	1523	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	Reja.
Bascardo (Juan)	Irún	1560	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Bautista (Juan)	Toledo	1569	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Becerra (Gaspar)	Madrid, Zaragoza, Valladolid, Salamanca, Astorga, Burgos	1520-70	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Alab. piedra, mad.	»	»	»
Becerril (Alonso)	Cuenca	1528-73	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Becerril (Cristóbal)	Cuenca, Alarcón	† 1584	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Becerril (Francisco)	Cuenca	† 1573	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Becerril (Pedro)	Sevilla	1551-54	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Bello (Juan)	Carrión de los Condes	1543	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Beltrán (el Hermano Domingo)	Murcia, Madrid, Alcalá	† 1590	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Benavente (Juan de)	Palencia	1582	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Beograut (Juan)	Bilbao	1551	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Bernal (Pedro)	Sevilla	1553	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Berruguete (Alonso)	Castilla, Andalucía	1480-1561	Madera.	Madera.	Mármol.	Mármol.	Mad. pied.	Már. pied.	»	»	»
Berruguete y Pereda (Alonso)	Toledo	1561	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Beuger (Antonio)	Madrid	1579	»	»	»	»	»	»	Yeso, est.	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Beuger (Martín)	Madrid y Aranjuez	1561	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Bitrarino (Felipe)	Palencia	1506	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Blanquer Homs	Palma de Mallorca	1577	»	»	»	»	Marfil.	»	»	»	»
Blay (Pedro)	Tarragona	1590	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Bobadilla (Juan de)	Carrión de los Condes	1577	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Bonanome (Juan Bautista)	Madrid	1562	»	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»
Bonanome (Nicolás)	Madrid	1569	»	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»
Bonifacio (Bernardino)	Toledo	1510-39	»	»	»	»	»	Madera.	Piedra.	»	»
Borgoña (Luis de)	Toledo	1537	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Bravo (Fernando)	Toledo	1540	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja púlpito
Bruxelas (Bernardino)	Toledo	1500-1533	Madera.	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Bruxelas (Juan de)	Toledo	1500-1507	Madera.	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Bueras (Simón)	Córdoba, Toledo	1588	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Cabrera (Juan de)	Sevilla	1575	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Cabrera (Marcos de)	Sevilla	1594	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Calderón (Pedro)	Sevilla	1594	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Caldoliver (Jaime)	Barcelona	1560	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Calvo (Antonio)	Santoyo	1556	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Cambiago (Juan Pablo)	Escorial	1591-1601	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Campos	Sevilla	1554	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Cano (Jorge)	Toledo	15...	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Cantala (Juan de)	Toledo	1537-41	»	»	»	»	»	Madera.	Piedra.	»	»
Carabaglio (Juan Bautista)	Escorial	1578	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Cárdenas (Gutierre de)	Alcalá de Henares	1518	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
Cardeña (Monjes de)	Cardeña	1520	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Carduccio (Bartolomé)	Escorial, Madrid	1560-1608	»	»	»	»	»	»	Estuco.	»	»
Carón	Sevilla	1548	»	»	»	Piedra.	»	»	Piedra.	»	»
Carrión (Hernando de)	Toledo	1556	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Castañeda (Juan de)	Burgos	1567	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Castelnou (Jaime)	Valencia	1505	Plata.	»	»	»	»	»	»	Retablo.	»
Castelló (Pedro)	Escorial	1592-94	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Castrillo (Pedro de)	Carrión de los Condes	1575	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Cela (Juan Tomás)	Zaragoza	1574	»	»	»	Bronce.	»	»	Bronce.	»	Reja.
Celaya (Juan de)	Carrión de los Condes	1575	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Celma (Juan Bautista)	Santiago, Burgos, Plasencia	1563-1601	»	»	»	Bronce.	»	Bronce.	»	»	Reja.
Cepeda (el Capitán)	Sevilla	1580	»	»	»	»	Pasta.	»	»	»	»
Céspedes (Domingo)	Toledo	1533-41	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Céspedes (Pablo de)	Roma, Córdoba, Sevilla	1538-1608	»	»	»	Yeso.	»	»	»	»	»

Common (Jorge)	Barbastro	1584-94	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Comontes (Francisco)	Toledo	1534	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Contreras (Jorge de)	Toledo	1534	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Copín (Diego)	Toledo	1500-1541	Madera.	»	Mármol.	Mad. pied.	»	Madera.	Piedra.	Custodia.	»
Copín (Miguel)	Toledo	1541	»	»	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»
Cordero (Bernabé)	Irún	1560	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Cornwalls de Holanda	Avila, Sevilla	1536-47	»	Madera.	»	»	»	»	Madera.	»	»
Corvella (Juan)	Córdoba, Toledo	1563	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Cristiano	Toledo	1550	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Cruz (Diego de la)	Miraflores	1500	Madera.	»	Mármol.	Madera.	»	»	»	»	»
Cubero (Juan)	Barbastro	1584-94	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Danver	Sevilla	1548	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Delgado (Juan)	Sevilla	1548	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Delgado (Pedro)	Sevilla	1559	»	»	»	Bronce.	»	Madera.	»	»	»
Díaz (Francisco)	Toledo	1592	»	»	»	»	»	»	»	Arca.	»
Díaz del Corral (Ruy)	Toledo	1564	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»	Reja.
Domingo (Maestro)	Toledo	1529	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Domínguez (Juan)	Madrid, Toledo	1586	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Donante (Juan)	Sevilla	1513	»	»	»	»	»	»	»	Candelabro.	»
Doncel (Guillermo)	León	1537-44	»	Madera.	»	Pied. mad.	»	Pied. mad.	Pied. mad.	»	»
Dueñas (Alonso de)	Salamanca	1564	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Egas (el Maestre)	Toledo	1507	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Egas (Diego de)	Toledo	1531	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Emberes (Jerónimo)	Segovia	1558	»	Madera.	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Eroena (Guillermo)	Pamplona	1517	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Espayarte (Rodrigo de)	Toledo	1500	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Espinosa (Miguel de)	Carrión de los Condes	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Esteban (el Maestro)	Toledo	1539	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Esteban (el Maestro)	Sevilla	1519	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Esteban (Jerónimo)	Valencia	1584	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Esteban ó Esteve (José)	Valencia	1588	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Esteban (Juan)	Escorial	1578	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Fernández (Manuel)	Santa María de las Cuevas	1554	»	»	»	Plata.	»	Plata.	»	Porta-paces.	»
Fernández (Jerónimo)	Sevilla	1548	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Fernández (Bartolomé)	Segovia, Parral	1526-58	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Fernández Alemán (Jorge)	Córdoba, Sevilla	1508-1510	Madera.	»	»	Mad. barr.	»	»	»	»	»
Fernández del Moral (Lesmes)	Valladolid, Segovia, Lerma	1596	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Ferraz (Guillén)	Cáceres	1547	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ferreras (José)	Segovia, Zaragoza	1566	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Flandes (Pedro)	Palencia	1541	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»	»
Florentín (Micer Antonio)	Sevilla	1546	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	Reja.
Florentín (Domenico Alejandro)	Avila, Alcalá de Henares	† 1518	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Florentín (Miguel)	Sevilla	1517-1525	»	»	Mármol.	Pied. barr.	»	Mármol.	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Flórez (Antonio)............	Cuenca...............	1531-38	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Forment (Damián)..........	Zaragoza, Huesca.......	1511-33	Alabastro.	»	»	Alabastro.	»	Alabastro.	»	»	»
Francés (Juan)..............	Toledo, Osma..........	1494-1505	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Francés (Pedro).............	Toledo...............	1500	Madera.	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Franco (el Beneficiado Pedro).	Sevilla...............	1545-57	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Frecha (José)...............	Escorial..............	1575	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Frías (Antonio de)..........	Toledo...............	1500	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Galíndez (el P. Martín).......	Cartuja del Paular.....	1547-1627	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Gallego (A.)................	Nájera...............	1542-46	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Gamboa (Juan de)...........	Escorial.............	1575	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Gamboa (Martín de).........	Escorial..............	1587	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Garabito..................	Sevilla...............	1548	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
García (Francisco)..........	Madrid...............	1553	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
García (Pedro).............	Sevilla...............	1548	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Gasto (Francisco del)........	Madrid, Valladolid.....	1592	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Gautier Thirión (?)..........	Aranjuez.............	1567	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Gazín (Pace)...............	Sevilla...............	1524	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»	»
Gerónimo (el Maestro).......	Toledo, Murcia........	1548	»	»	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Gerónimo (Francisco).......	Granada..............	1576	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Gerónimo (Miguel)..........	Granada..............	1576	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Gil (Nicolás)...............	Segovia..............	1558	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Gil ó Gili (Jerónimo).........	Escorial, Aranjuez......	1577	Madera.	»	»	»	»	Madera.	Piedra.	»	»
Giner.....................	Valencia..............	1586	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Giraldo (Luis)..............	Avila................	1532	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»	»
Giralte (Francisco)..........	Palencia, Toledo, Madrid, Espinar.........	1547-83	Madera.	»	Mármol.	Már. mad.	»	Mármol.	»	»	»
Giralte (Juan)..............	Sevilla...............	1562	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Godios (Francisco de)........	Toledo...............	1507	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Gómez Orozco..............	Sevilla...............	1509-55	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	Custodia.	»
González (José)............	Valencia, Andilla.......	1576	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
González (Pedro)...........	Ubeda, Alcaráz.........	1574	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
González (Toribio)..........	Toledo...............	1591-1616	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
González de San Pedro (Pedro).	Tafalla, Cascante.......	1593-1601	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Guadalupe (Diego de)........	Toledo...............	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Guadalupe (Pedro de)........	Palencia..............	1518-22	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Guillemin Diganti...........	Toledo...............	1500	Madera.	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Guillén (Diego).............	Bribiesca, Castilla......	1554	Alabastro.	»	Mármol.	Mármol.	»	Alab. mad.	»	»	»
Guillén (Francisco)..........	Toledo, Sevilla.........	1537-48	»	»	»	»	»	Madera.	Piedra.	»	»
Guiot de Beogrant...........	Bilbao...............	1533-43	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Gumiell...................	Toledo...............	1504	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Gurricio (Lorenzo)	Toledo	[illegible]									

Heredia (Pedro de)	Sevilla	1555-57	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Hernández (Andrés)	Toledo	1569	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Hernández (Blas)	Sevilla	1594	»	»	»	Madera,	»	»	»	»	»
Hernández (Blas)	Segovia	1528	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Hernández (Marcos)	Toledo, Alcalá de Henares	1574-94	»	»	»	»	»	»	Bronce.	Arca.	»
Hernández (Sebastián)	Toledo	1579-89	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Heros (Gómez de)	Sevilla	1509	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Herreros y Manzanas (Pedro)	Toledo	1524	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Honrado (Julián)	Toledo	1582-99	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Idrobo (Diego)	Sevilla	1522	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Inarra (Martín de)	Toledo	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Inverto (Mateo)	Segovia, Villacastín	1589-94	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Izquierdo (Pedro)	Alcalá de Henares	1519	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Jordán (Esteban)	Valladolid, Rioseco, Monserrat	1587-97	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Juan (Maestre)	Toledo	1524	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Juan (Fray)	Sevilla	1524	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Juni (Juan)	Osma, Santoyo, Aranda, Rioseco, Valladolid, Salamanca y Segovia	1556-71	Madera.	»	Mármol.	Már. mad.	»	Már. mad.	Piedra.	»	»
Laberrox	Toledo	1502	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Lara (Francisco de)	Toledo	1508	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Larraut (Nicolás)	Tarragona	1508	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Lebín	Toledo	1541	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
León (Martín de)	Sevilla	1554	»	»	»	Alabastro.	»	»	»	»	»
León (Nicolás de)	Sevilla	1531	»	»	»	Alabastro.	»	»	Madera.	»	»
León (Rafael de)	Valdeiglesias	1564-71	»	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Leoni (León)	Madrid, Alba de Tormes.	† 1585	»	»	»	Már. bron	»	Bronce.	»	»	»
Leoni (Miguel)	Escorial	1597	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Leoni (Pompeyo)	Escorial, Madrid, Valladolid, Palencia	† 1640	Bronce.	»	»	Már. bron.	»	Bronce.	»	»	»
Leval (Antonio)	Granada	1588	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»	»
Limpias (Francisco de)	Sevilla	1530	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Llanos (Diego de)	Toledo	1502	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Lobato (Nicolás)	Zaragoza	1542	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
López (Bartolomé)	Sevilla	1522	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
López (Juan)	Sevilla	† 1571	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
López (Juan)	Toledo	1564	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja, bronce.
López del Castillo (Andrés)	Sevilla	1554	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
López de Tejeda (Pedro)	Toledo	1543	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Luca (Andrea de)	Escorial	1583	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Luca (Gasparo de)	Escorial	1583	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Luján	Toledo	1502	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Machuca (Pedro)	Granada	1548	»	»	»	»	»	Pied. már.	»	»	»
Maeda (Asensio de)	Sevilla	1582	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Maeda (Juan de)............	Granada, Sevilla.......	1562	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Mancano (Juan)............	Toledo...............	1565	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Manso (Pedro).............	Palencia..............	1522	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Marco (el Maestro).........	Sevilla...............	1497-1505	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Marcos (el Maestre)........	Toledo...............	1510	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Marín (Juan)..............	Sevilla...............	1564	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Marín (Lope)..............	Sevilla...............	1548	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Martínez (Mateo)...........	Villacastín...........	1593	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Martínez (Miguel)..........	Madrid...............	1568	»	»	»	»	»	»	Estuco.	»	»
Martínez de Castañeda (Pedro).	Toledo...............	1565-68	Madera.	»	»	»	»	Mármol.	Piedra.	»	»
Medina (Mateo)............	Jaén.................	1554	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Merino (Francisco).........	Toledo...............	† 1594	»	»	»	»	»	Plata.	»	Arcas.	»
Mian (Juan)...............	Carrión de los Condes...	1544	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Micier (Domingo)...........	Sevilla...............	1510	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Milanés (Pedro)............	Madrid...............	1569-71	»	»	»	»	»	»	Estuco.	»	»
Millán (Juan).............	Sevilla...............	1520	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Millán (Pedro)............	Sevilla...............	1505	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Miret (el Maestre).........	Tarragona............	1587	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Miseron (Julio)............	Escorial..............	1587-94	Bronce.	»	»	»	»	»	Jaspe.	»	»
Mitata (Lucas)............	Madrid...............	1570	»	»	»	Estuco.	»	»	»	»	»
Monegro (Alvaro de)........	Toledo...............	1530	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Montoya (Alejo de).........	Toledo...............	1574-86	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Mohama y Jarax............	Toledo...............	1503	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Mora (Alonso de)...........	Sevilla...............	1594	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Morales (Tomás de).........	Toledo...............	1592	»	»	»	»	»	»	»	Arca.	»
Morán (Bartolomé Juan).....	Toledo...............	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Morante (Antonio)..........	Carrión de los Condes..	1575	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Morel (Bartolomé)..........	Sevilla...............	1559-68	»	»	»	Bronce.	»	Bronce.	»	»	»
Moreno (Rodrigo)...........	Granada, Escorial......	1576	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Moreto (Juan).............	Zaragoza.............	1542	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Morín (Andrés)............	Sevilla...............	1554-94	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Morlanes (Diego de)........	Zaragoza.............	1506-15	Madera.	»	Mármol.	Már. mad.	»	Piedra.	»	»	»
Morlanes (Juan)............	Zaragoza.............	1504	»	»	»	Piedra.	»	Piedra.	»	»	»
Moya (el Maestro)..........	Sevilla...............	1526-29	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Munar (Juan)..............	Burgos...............	1590	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Muñoz (Juan)..............	Valencia, Toledo.......	1590	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Muñoz (Pedro).............	Huesca...............	† 1522	Alabastro.	»	»	Alabastro.	»	»	Alabastro.	»	»
Muñoz (Sancho)............	Sevilla...............	1517	»	»	»	Hierro.	»	»	»	»	Reja.
Nájera (Andrés de).........	Valladolid............	1531	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»

Olotzaga (Juan)	Huesca	1507	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Oñate (Juan de)	Sevilla	1515-17	»	»	»	Plata.	»	»	»	Angeles.	»
Ordóñez (Andrés)	Toledo	1550	»	»	»	»	»	»	»	Relicario.	»
Ordóñez (Bartolomé)	Barcelona, Granada, Alcalá	† 1520	»	»	Mármol.	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Ordoño (Bartolomé)	Barcelona	1562-64	»	»	»	Mármol.	»	Piedra.	»	»	»
Orozco	León	1549	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Ortega (Bernardino)	Sevilla	1555	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ortega (Bernardo de)	Sevilla	1505	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ortega (Francisco de)	Sevilla	1509-24	Madera.	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Ortega (Nufrio de)	Sevilla	1555	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ortín (Juan)	Palencia	1541	»	»	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»
Ortiz (Bernardo de)	Palencia	1586	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Ortiz (Juan)	Santoyo	1580	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Pablo (el Maestro)	Toledo	1510	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
Palencia (Antonio de)	Sevilla	1537	»	»	»	»	»	Hierro.	»	»	Reja.
Palencia (Juan de)	Sevilla	1555	»	»	»	»	»	Madera	»	»	»
Pardo (Gregorio)	Toledo	1549	»	»	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»
Pardo (Martín)	Escorial	1594	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Pellicer (Jerónimo)	Segovia	1528	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Pérez (Juan)	Sevilla	1510	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Perris Austriac	Barcelona, Tarragona	1557	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Pesquera (Diego)	Sevilla	1574	»	»	»	Pied. bar.	»	»	»	»	»
Petit (Juan)	Toledo	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Picardo (Juan)	Toledo y Sevilla	1535-48	»	Madera.	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Pierres	Toledo	1537	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Pimentel (Antonio)	Yuste	1573	»	»	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»
Plasencia (Pedro de)	Toledo	1504	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Plaza (Alonso)	Toledo	1589	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Poggini (Juan Pablo)	Madrid	1590	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»	»
Portighiani (Juan Bautista)	Toledo	1574	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Prado (el Hermano Jerónimo)	Baeza	1580	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Prado (Pedro de)	Nápoles	1535	»	»	»	»	Marfil.	Piedra.	»	»	»
Prieto (Fernando)	Sevilla	1506-10	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Reclid (Juan)	Jaén, Sevilla	1513	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Res (Juan de)	Avila	1532	»	»	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Rey (Jacques de)	Toledo	1538	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Reyes (Melchor de los)	Sevilla	1594	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Reynalte (Francisco)	Toledo, Madrid	1590	»	»	»	»	»	»	»	Ajorcas.	»
Reynalte (Rodrigo)	Madrid	1590	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Riaño (Diego de)	Sevilla	1528-61	»	»	»	Piedra.	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Risueño (José)	Granada	1591	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Rivas (Miguel de)	Madrid	† 1581	»	»	»	»	»	»	Estuco.	»	»
Rivero (Juan de)	Villacastín	1593	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Roberto (Maestro)	Astorga	1551	»	Madera.	»	»	»	Madera.	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Rodrigo (el Maestre).........	Toledo................	1495-1500	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Rodrigo (Juan)..............	Avila.................	1527	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Rodríguez (Diego)...........	Sevilla...............	1530	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Rodríguez (Duarte)..........	Sevilla...............	1594	»	»	»	»	»	»	»	Porta-paz.	»
Rodríguez (Gaspar)..........	Palencia..............	1559	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Rodríguez (Juan)............	Segovia...............	1528	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Rodríguez (Pedro)...........	Villacastín...........	1589	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Rodríguez (Sebastián)........	Sevilla...............	1530	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Rodríguez (Toribio).........	Toledo................	1565	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Rodríguez del Castillo (Melchor)......	Segovia...............	1596	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Rojas (Gonzalo).............	Sevilla...............	1522	»	»	»	Barro.	»	Barro.	»	»	»
Rojas (Pablo de)............	Granada...............	1590	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Ruiz (el Hermano Andrés)....	Segovia, Villacastín....	1589	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ruiz (Juan).................	Jaén, Baeza, Sevilla....	1533	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Ruiz de Aguas-Nevadas (Lope)	Sevilla...............	1513	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Ruiz de Castañeda (Juan).....	Toledo................	1568	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Sahagún (Hernando de)......	Alcalá de Henares......	1518	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»	»
Salamanca (Cristóbal de).....	Montserrat, Tortosa....	1578-93	»	Madera.	»	»	»	Madera.	»	»	»
Salamanca (Fray Francisco de)	Sevilla...............	1518-33	»	»	»	Hierro.	»	Hierro.	»	»	Reja púlp.
Salamanca (Fray Francisco de)	Guadalupe.............	1520	»	»	»	»	»	Hierro.	»	»	Reja.
Salamanca (Francisco de)....	Madrid................	1567	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Salamanca (Pedro de)........	Avila.................	1558	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Salamanca Arteaga (Pedro de).	Toledo................	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Salas......................	Toledo................	1500	»	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»
Salmerón (Melchor de).......	Toledo................	1531-39	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Sánchez (Alonso)............	Sevilla...............	1549	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Sánchez (Andrés)............	Avila.................	1525	Alabastro.	»	»	»	»	»	»	»	»
Sánchez de Toledo (Francisco)	Segovia...............	1500	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Sánchez (Juan)..............	Sevilla...............	1535-64	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
San Miguel (Pedro de).......	Toledo................	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Sancho (Jerónimo)...........	Tarragona.............	1526	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Sangronis (José)............	Granada...............	† 1586	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Saucedo.....................	Sevilla...............	1561	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Sen (Lucas de la)...........	Segovia...............	1558	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Siloe (Diego de)............	Granada, Toledo, Sevilla.	† 1563	»	Madera.	»	Pied. mad.	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Siloe (Gil de)..............	Burgos, Miraflores......	1493-1500	Alabastro.	»	Alabastro.	Alabastro.	»	Alabastro.	»	»	»
Solórzano...................	Toledo................	1500	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»

Torneo (Baltasar)	Madrid	1568	»	»	»	»	»	Estuco.	»	»	»
Torres (Pedro de)	Carrión de los Condes	1578-604	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Torrigiano (Pedro)	Sevilla, Granada	1470-1522	»	»	»	Barro.	Madera.	»	»	»	»
Trezzo el Viejo (Jácome)	Escorial, Madrid	† 1589	Bronce.	»	»	Bronce.	»	Bronce.	Jasp. bron.	Tabernáculo	»
Trezzo el Mozo (Jácome)	Escorial, Madrid	† 1604	Bronce.	»	»	Bronce.	»	»	Bronce.	Tabernáculo	»
Trillo (Pedro)	Sevilla	1509	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Troya (Blas)	Toledo	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Tudelilla	Zaragoza	† 1566	»	»	»	Est. pied.	Piedra.	Estuco.	»	»	»
Troya (Leonardo)	Toledo	1537	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Uceda (Pedro de)	Granada	1591	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Uguet de Artés (Juan)	Barcelona	1560	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Urbina (Blas de)	Escorial	1586	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Urbina (Diego de)	Segovia	1572	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vahía (Alejo de)	Palencia	1505	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Valdelvira (Andrés de)	Jaén, Villacarrillo	1509-76	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Piedra.	Pied. mad.	»	»
Valdelvira (Cristóbal de)	Jaén, Sevilla	1566	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Valdelvira (Francisco de)	Jaén, Sevilla	1565	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Valdelvira (Pedro de)	Ubeda, Baeza, Jaén	† 1565	»	»	»	Pied. mad.	»	Pied. mad.	Madera.	»	»
Valdivielso (Diego de)	Toledo	1594	»	»	»	»	»	»	»	Relic. cust.	»
Valencia (Fernando de)	Córdoba	1571	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Valencia (Jerónimo)	Badajoz	1554-57	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Valenzuela (Juan de)	Valde-christi	1556	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vallejo (Juan de)	Burgos	1567	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Valmaseda (Juan de)	Palencia	1522	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Vao (Lorenzo del)	Sevilla	1554	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Vargas (Francisco)	Toledo	1519	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Vázquez (Diego)	Sevilla	1552-57	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Vázquez (Gregorio)	Sevilla	1568	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vázquez (Juan Bautista)	Toledo, Sevilla	1556-65	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	Piedra.	»	»	»
Vázquez de la Barreda (Gabriel)	Santoyo	1582	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Vela (Juan)	Villacastín	1593	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Velasco (el Licenciado)	Granada	1579	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Velasco (Diego de)	Toledo	1536-44	»	»	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»
Vengoechea (Ambrosio)	Cascante	1593-601	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Vera (Juan de)	Jaén, Granada	1590	»	»	Piedra.	Piedra.	»	Madera.	»	»	»
Verastegui (Nicolás)	Huesca	1587-94	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Vergara (Juan de)	Toledo	1574-90	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»	»
Vergara, el Viejo (Nicolás de)	Toledo	† 1574	Madera.	»	»	Pied. mad.	Madera.	»	»	»	Reja.
Vergara, el Mozo (Nicolás de)	Toledo	† 1606	»	»	»	Bron. pied.	»	Bronce.	Bronce.	»	Reja.
Verrueca (Juan)	Huesca	1587-94	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Vigarny (Felipe de)	Toledo, Granada, Burgos, Valladolid	† 1543	Madera.	Mármol.	»	Mad. alab.	»	Alab. mad.	Piedra.	»	»
Vigarny (Juan)	Toledo	1532	Madera.	»	Mármol.	Mármol.	»	»	»	»	»
Vigarny (Gregorio de)	Toledo, Granada, Burgos, Valladolid	1537-48	»	»	»	»	»	Már. pied.	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Vilar (Pedro)...............	Barcelona.............	1562-64	»	»	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Villalpando (Francisco de)...	Toledo, Madrid........	1540-51	Madera.	»	»	»	»	Bronce.	»	»	Reja, púlp.
Villalba (Juan de)...........	Sevilla................	1551	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Villanueva (Juan Domingo)...	Toledo................	1590	»	»	»	»	»	»	»	Ajorcas.	»
Villmercati (Millán de).......	Escorial..............	1597	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Virago (Clemente)...........	Madrid...............	† 1596	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Voltes (Felipe de)...........	Tarragona............	1590	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»	»
Vozmediano (Diego de).......	Sevilla................	1527	»	»	»	»	»	»	»	Corona, cruz.	»
Vozmediano (Juan de).......	Sevilla................	1536	»	»	»	»	»	»	»	Angeles.	»
Xamete.....................	Toledo, Cuenca........	1537-52	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	Pied. mad.	Piedra.	»	»
Ximénez de Alsásua (Juan)...	Cascante..............	1596	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Yepes (Juan de).............	Sevilla................	1518	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Yoli (Gabriel)...............	Teruel................	† 1538	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Zamora (Andrés de).........	Alcalá de Henares......	1517-20	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»

SIGLO XVII.

Abril (Bartolomé)...........	Toledo................	1607-18	»	»	Mármol.	»	»	Mármol.	»	»	»
Agüero (Miguel de)..........	Burgo de Osma.........	1699	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Alonso de los Ríos (Pedro)...	Madrid................	1650-1700	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Arandas (Gaspar)............	Tarragona............	1691	»	»	»	»	»	»	»	Urna.	»
Arce (José de)..............	Sevilla................	1657	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Arismendi (Juan de).........	Fuenmayor, Briones....	1636	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Balbas (Alonso).............	Salamanca............	1651	»	Madera.	»	»	»	»	Madera.	»	»
Barinzi (Juan Bautista)......	Escorial..............	1620	»	»	»	»	»	Bronce.	Mármol.	»	»
Bas (Mosén Pedro)...........	Valencia..............	1690	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Basabe (Vicente)............	Guetaria..............	1600	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Bejarano (Juan).............	Madrid...............	1650	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Bejarano (Sebastián).........	Madrid...............	1625	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Belta (Pedro)...............	Madrid...............	1604-15	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Beya (Melchor de)...........	Valladolid............	1630	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Borja (Miguel de)...........	Sevilla................	1657	»	»	»	»	»	»	Yeso pied.	»	»
Borja (Pedro de)............	Sevilla................	1657	»	»	»	»	»	»	Yeso pied.	»	»
Bracho (Alejandro)..........	Toledo................	1616	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Busi (Fray Nicolás)..........	Murcia, Segorbe, Valencia..............	† 1706	»	»	»	Barro.	Barro.	»	»	»	»

Castaño (Agustín)........	Malpartida, Plasencia...	1622	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Ceroni (Juan Antonio).......	Escorial, Salamanca....	† 1640	»	»	»	Bronce.	Piedra.	Piedra.	»	»	»
Concepción (Fray Juan de la).	Escorial..............	1640	»	»	»	»	»	»	Bronce.	Relicario.	»
Conde (Sebastián)...........	Sevilla................	1692	»	»	»	»	»	»	»	»	Cruz.
Contreras (Manuel de).......	Madrid................	1656	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Crescenci (Juan Bautista).....	Escorial..............	† 1660	»	»	»	»	»	»	Már. bron.	»	»
Cruz (Fray Eugenio de la)....	Escorial..............	1640	»	»	»	»	»	Bronce.	Bronce.	»	»
Cuevas....................	Valencia..............	1668	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Dehesa (Francisco de la).....	Alcalá de Henares......	1673	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Díaz (Diego)................	Toledo................	1637	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Díaz de Palacios (Pedro).....	Sevilla, Málaga.........	1626	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Elgoibar (Bartolomé).........	Burgos................	1696	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Eloy Comañes...............	Valencia, Tortosa.......	1646	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Español (Gregorio)..........	Santiago..............	1606	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Fanelli (Virgilio)...........	Escorial, Madrid, Toledo.	† 1678	Bronce.	»	»	Plata.	Plata.	»	Bronce.	Trono.	»
Fernández (Juan)............	Toledo................	1616-27	»	»	»	Madera.	»	»	Piedra.	»	»
Fernández de la Vega (Luis)..	Gijón, Oviedo..........	† 1675	Madera.	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Ferrer (Jerónimo)...........	Madrid................	1651	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Fornaguera (Buenaventura)...	Barcelona.............	1688	»	»	»	»	»	»	»	Alhaja.	»
Franco (Francisco)..........	Daroca................	1682	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Franconi (Juan Bautista).....	Sevilla................	1630	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Freile de Guevara (Pedro)....	Córdoba...............	1653	»	»	»	Jaspe.	»	»	»	»	»
Gallego (Francisco)..........	Salamanca.............	1627	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
García (Domingo) ?..........	Valladolid.............	1661	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
García (Juan)...............	Sevilla................	1656	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
García (Jerónimo)...........	Granada...............	1680	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
García (Miguel).............	Granada...............	1680	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Generino (Francisco)........	Escorial..............	1620	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Geroa (Domingo de).........	Guetaria..............	1625	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Giraldo de Merlo............	Toledo y Ciudad-Real...	1616	Madera.	»	»	Már. mad.	Madera.	Piedra.	»	»	»
Gómez (Jerónimo)...........	Málaga................	1677	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Gómez (Juan)...............	Sevilla................	1616	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
González (Nicolás)..........	Segovia...............	1633	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
González (Rafael)...........	Toledo, Segovia........	1654	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Grau (Francisco)............	Tarragona.............	1682	Madera.	»	Mármol.	Mármol.	»	Jasp. mad.	»	»	»
Guerra (Eugenio)............	Madrid................	1653	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Gutiérrez (Manuel)..........	Madrid................	† 1687	»	»	»	Már. mad.	»	»	»	»	»
Gutiérrez de Torices (Fray Eugenio)............	Madrid................	† 1709	»	»	»	»	»	»	Cera.	»	»
Haro (Baltasar de)?.........	Valladolid.............	1661	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Herencia (Cristóbal de)......	Toledo................	1637	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Hernández (Jerónimo).......	Sevilla................	† 1646	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Hernández (Gregorio)........	Valladolid, Salamanca, Avila, Madrid, Santander, Medina, etc.	1566-636	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Herrera Barnuevo (Antonio)..	Madrid................	1635	»	»	»	Pied. yeso.	»	»	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Herrera Barnuevo (Sebastián).	Madrid, Escorial, etc....	1619-71	Madera.	»	»	Mad. pied.	Madera.	»	»	»	»
Hibarne (Juan Francisco).....	Valladolid.............	1636	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Inarra (Juan de)............	Toledo...............	1616	»	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»
Iralzu (Juan de)............	Fuenmayor...........	1632	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Llamosa (Luis)..............	Valladolid.............	1636	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Margotedo (Pedro)...........	Nájera...............	1631	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Martín......................	Tudela de Duero.......	1614	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Martínez (Alfonso)..........	Sevilla................	† 1668	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Martínez (Pedro) ?..........	Sevilla................	1660	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Martínez Montañés (Juan)....	Sevilla................	† 1649	Madera.	»	Mármol.	Mad. már.	Madera.	Mad. már.	»	»	»
Martino Vese (Pedro de) ?....	Toledo...............	1679	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Matías (P. Alonso)..........	Córdoba.	1653	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Matons (Juan)..............	Tarragona............	1693	»	»	»	»	»	. Plata.	»	Alhajas.	»
Mazas (Fernando)...........	Burgo de Osma.........	1699	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Mena (Alonso de)...........	Granada.	1631	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Mena y Medrano (Pedro de)...	Granada, Madrid, Sevilla, Toledo, Córdoba, Málaga	† 1693	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Menalte (Agustín)..........	Toledo......	1607	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Merino (José)..............	Sevilla...............	1673	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Mesa (Gregorio de)..........	Zaragoza.............	1640-1701	»	»	»	Mad. est.	»	»	»	»	»
Micael (José)...............	Málaga................	† 1649	»	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Molina.....................	Córdoba.	1617	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Monegro (Juan Bautista)......	Toledo, Escorial........	† 1621	Madera.	»	»	Pied. már.	»	Már. mad.	»	»	»
Monesterio (Pedro)..........	Segovia...............	1633	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Mora (Bernardo de)..........	Granada, Palma........	1644	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Mora (Diego de).............	Granada.	1682	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Mora (José de).	Madrid, Granada.......	1638-1725	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Moreli (Juan Bautista).......	Madrid, Valencia.......	1659-65	»	»	»	Barr. piedra mad.	»	Barr. est.	Estuco.	»	»
Moure (Francisco de)........	Lugo, Santiago.........	1624	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»	»	»
Muñoz (Luis) ?..............	Sevilla................	1666	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Nieto (Cristóbal) ?..........	Sevilla................	1660-73	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Nieto (Luis) ?..............	Sevilla................	1660-73	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Núñez Delgado (Gaspar)......	Sevilla................	1621	»	»	»	Mad. barr.	Madera.	»	»	»	»
Oliers (Miguel de) ?.........	Valencia.	1628	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Ortiz (Luis)................	Málaga, Sevilla........	1631	Madera.	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Ortiz de Rivilla (Juan).......	Toledo................	1670-74	»	»	»	»	»	»	»	Trono.	»
Osorio Melgarejo (Pedro de											

Pereira (Manuel)...........	Madrid, Miraflores, Alcalá..............	† 1667	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Pérez de Coca (Francisco) ?...	Sevilla................	1670	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Pérez de Montalvo (Antonio)..	Murcia................	1677	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Pérez de Montalvo (Miguel)...	Murcia................	1677	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Pineda (Bernardo Simón).....	Sevilla................	1660	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Ponce (Pedro)..............	Villacastín............	1637	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Puig (Luis)................	Valencia...............	1630	»	»	»	»	»	»	»	Arca.	»
Pujol (Agustín).............	Barcelona, Scala-Dei....	† 1643	»	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Revenga (D. Juan)..........	Madrid................	† 1684	»	»	»	Piedra.	»	»	Cera.	»	»
Ribot (Fray Jaime).........	Tarragona.............	1637	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Rivas (Francisco de)........	Sevilla................	1663-69	Madera.	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Rivas (Gaspar de)...........	Sevilla................	1624	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Rivas (Gonzalo de)..........	Sevilla................	1660-73	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Rioja (Domingo de)..........	Madrid................	† 1665	»	»	»	Bron est. madera.	Madera.	»	»	»	»
Ríos (Alonso de los).........	Burgos................	1670	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Roda (Agustín)..............	Tortosa...............	1646	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Rodríguez (Bartolomé).......	Toledo................	1607	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Rodríguez (Ignacio).........	Sevilla................	1668-72	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Rodríguez (Juan Teodoro)....	Sevilla................	1670-73	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Roig......................	Tarragona.............	1697	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Rojas (Alonso de) ?.........	Valladolid.............	1661	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Rojas (Martín de) ?.........	Sevilla................	1673	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
Roldán (Doña Luisa)........	Sevilla, Madrid, Escorial.	1656-1704	»	»	»	Mad. barr. piedra.	»	»	Barro.	»	»
Roldán (Pedro).............	Sevilla, Jaén...........	1664-1700	Madera.	»	»	Mad. pied. barro.	Madera.	Mad. pied.	»	»	»
Rovira (el Maestro)..........	Tarragona.............	1682	Madera.	»	Mármol.	Mármol.	»	»	»	»	»
Rubiales (Miguel de)........	Madrid................	1642-1702	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Ruiz (José) ?..............	Valladolid.............	1661	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Ruiz Gijón (Francisco).......	Sevilla................	1673-89	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Ruiz Gijón (Juan Antonio) ?...	Sevilla................	1668	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Rutilio Gasi................	Madrid................	1630	»	»	»	»	»	Már. bron.	»	»	»
Saavedra (Alejandro)........	Cádiz.................	1650	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Sala (Miguel)...............	Barcelona, Cardona.....	1627-1704	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Salazar (Francisco de).......	Madrid, Escorial........	1603	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Salinas (Andrés de)..........	Toledo................	1646	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Salinas (Vicente de).........	Toledo................	1646	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
San Martí (Fray Gaspar).....	Valencia...............	1574-1644	Madera.	»	Mármol.	Mad. már.	»	Már. mad.	Piedra.	»	»
Sánchez (Francisco).........	Toledo................	1607	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Sánchez (Miguel)............	Guadalupe.............	1618	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Sánchez (José)..............	Burgos, Toledo.........	1637	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Sánchez Barba (Juan)........	Madrid................	† 1670	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Sánchez Cotán (Alonso)......	Toledo................	1612	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Sánchez Cotán (Damián).....	Toledo................	1612	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillas de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Sánchez (Tomás)............	Valencia, Madrid.......	1670	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Santa Cruz (Francisco).......	Barcelona.	1586-1658	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Santa Marina (Felipe de) ?....	Sevilla................	1660	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Santos (Bartolomé) ?.........	Valladolid............	1664	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Sardiña (Alonso)............	Salamanca.	1626	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Secano (Jerónimo)..........	Zaragoza..	1638-70	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Segura (Juan de)...........	Sevilla................	1669	»	»	»	Plata.	»	»	»	Custodia.	»
Semería (Juan Bautista)......	Toledo................	1607	»	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»
Silva (Francisco de)........	Toledo................	1607	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Solano (Roque).............	Madrid................	1692	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Solís	Sevilla................	1617	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Solís (el Licenciado).........	Cuenca.	1621	»	»	»	»	Madera.	»	»	»	»
Spagna (Juliano)............	Escorial..............	1620	»	»	»	»	»	»	Már. bron.	»	»
Spano (Francisco)	Madrid................	1615	»	»	»	»	»	Marfil.	»	»	»
Tazón (José)...............	Sevilla................	1673	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Theotocópuli (Domenico).....	Toledo, Madrid, Valladolid, León, etc........	† 1625	Madera.	»	Mármol.	Már. mad.	Madera.	Pied. már.	»	»	»
Theotocópuli (Jorge Manuel)..	Toledo................	† 1631	»	»	»	»	»	Piedra.	Piedra.	»	»
Torre (Pedro de la)..........	Madrid, Avila, Segovia..	1643	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Tramulles (Lázaro)..........	Scala-Dei.............	1683	Madera.	»	»	Madera.	»	»	Madera.	»	»
Trujillo (Diego de)..........	Sevilla................	1660-73	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Trujillo (Francisco)..........	Sevilla................	1689	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vascardo (Juan).............	Nájera, Briones.........	1632-47	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vázquez (Diego)............	Malpartida.	1622	Madera.	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Vázquez (José Antonio).......	Sevilla................	1667	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Velázquez (Francisco)........	Valladolid.	1630	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Velázquez (Jerónimo)........	Sevilla................	1635	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Villafañe (Francisco de)......	Toledo................	1607	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Villamarín (Francisco de).....	Sevilla................	1664	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zaldas (Antonio de)..........	Valladolid............	1661	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Zamora (Alonso de)	Toledo................	1645	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja.
Zayas (D. Miguel de).........	Granada, Jaén.........	1693	»	»	»	Madera.	»	»	Madera.	»	»

SIGLO XVIII.

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillas de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Acosta (D. Cayetano).........	Sevilla.	1710-80	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Adán (Juan)................	Madrid, Jaén, Málaga etc.	† 1816	»	»	»	Már. pied. mad.	»	Mármol.	»	»	»

Alvarez (D. Manuel).........	Salamanca, Madrid, etc.	1727-97	»	»	»	Már. estuco piedra.	»	Mármol.	»	»	»
Apeztegnia (D. Juan Felipe)...	Madrid................	† 1785	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Araujo (Pedro de)...........	Madrid................	1700	»	»	»	Yeso.	»	»	Madera.	»	»
Arali (Joaquín)	Zaragoza, Toledo, Madrid	† 1811	Madera.	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Arce (D. Celedonio de).......	Burgos................	1739-95	»	»	»	Marfil.	»	»	»	»	»
Arias (D. José).............	Madrid, Méjico........	1743-88	»	»	»	Yeso.	»	»	Madera.	»	»
Arismendi (Felipe)..........	San Sebastián, Tolosa, Bilbao..............	† 1725	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Arnedo (José Manuel de).....	Logroño, Madrid.......	1799	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»	»
Balaguer (Juan Bautista)......	Valencia.............	† 1747	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Baratta......................	San Ildefonso.........	1736	»	»	»	Piedra.	»	»	Piedra.	»	»
Barta (Ramón)...............	Madrid, Toledo........	† 1831	»	»	»	Már. yeso.	»	Yeso pied.	Piedra.	»	»
Barbás (Jerónimo)...........	Sevilla...............	1709	Madera.	»	»	»	»	»	»	»	»
Bertesi (Jacobo)............	Valencia.............	1700	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Bertrand (D. Andrés)........	Madrid...............	† 1772	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Boistón (D. Felipe)..........	Madrid...............	1744	»	»	»	Pied. yeso.	»	»	Piedra.	»	»
Bonifaz y Masó (D. Luis).....	Barcelona, Tarragona...	1786	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»	»	»
Borja (D. Antonio)..........	Oviedo, Gijón, Avilés, etc.	1719	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Borja (Juan Bautista)........	Valencia, Alicante......	1692-1756	Madera.	Madera.	»	Pied. mad.	»	Madera.	Piedra.	»	»
Bousseau (Jacobo)...........	Madrid, San Ildefonso...	1681-1740	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Camarón (Nicolás)...........	Segorbe, Valde-Christi..	1692-1767	Madera.	Madera.	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Campeni (Damián)..........	Madrid, Valencia.......	† 1855	»	»	»	Már. yeso.	»	»	»	»	»
Capuz (el P. Fray Francisco)..	Valencia..............	1685-1727	»	»	»	»	»	»	Marfil.	»	»
Capuz (Leonardo Julio).......	Valencia..............	1660-1731	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Capuz (Raimundo)...........	Valencia, Madrid.......	1665-1743	»	»	»	Madera.	»	Madera.	Marfil.	»	»
Cárdenas (José) ?...........	Sevilla...............	† 1730	»	»	»	»	»	»	Barro.	»	»
Carisana (Nicolás)...........	Madrid...............	1744	»	»	»	Madera.	»	Piedra.	»	»	»
Carnicero (Alejandro)........	Salamanca, Nava del Rey, Madrid.............	1693-1756	»	»	»	Mad. pied.	»	Madera.	»	»	»
Carnicero (Isidro)...........	Madrid	† 1804	»	»	»	Már. yeso.	Madera.	»	»	»	»
Castillo Hita (Benito)........	Sevilla...............	1706-86	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Castillo (Fernando)..........	Madrid...............	† 1777	»	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»
Castro (Damián)	Córdoba	1784	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
Castro (Felipe de)...........	Sevilla, Madrid, Galicia.	1711-1775	»	»	»	Már. pied. madera.	»	Már. est.	»	»	»
Chaves (Alonso de)..........	Madrid...............	1766	»	»	»	Yeso.	»	Porcelana.	»	»	»
Churriguera (José)...........	Salamanca, Madrid, etc.	† 1725	Madera.	Madera.	»	Mad. pied.	»	Pied. mad.	Pied. mad.	»	»
Consergues (Tomás).........	Valencia.............	† 1759	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Coral (Felipe de)............	Salamanca, Valencia, etc.	1715	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Cordero (Fray José)..........	Sevilla...............	1717-97	»	»	»	»	»	»	»	»	Reja. reloj.
Costa (Pedro)...............	Barcelona............	† 1761	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Cros (José).................	Valencia.............	1754	»	»	»	»	»	Plata.	»	Alhajas.	»
Domingo (Luis).............	Valencia.............	1748-67	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	Pied. mad.	»	»	»
Domínguez (Juan Antonio)...	Toledo...............	1715	»	»	»	»	»	»	»	Alhajas.	»
Dumandre (Antonio).........	Madrid...............	† 1761	»	»	»	Már. pied.	»	»	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Dumandre (Huberto).........	Madrid, San Ildefonso...	† 1781	Madera.	»	Mármol.	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Duque Cornejo (Pedro).......	Sevilla, Paular, Granada, Córdoba.............	1677-1757	Madera.	Madera.	»	Már. mad.	Madera.	Madera.	Madera.	»	»
Durán (Francisco)...........	Barcelona..............	1784	»	»	»	»	»	»	Cobre.	»	»
Espinal (Isidro).............	Scala-Dei..............	1719	»	»	»	Alab. pied.	»	»	»	»	»
Esteban (José Luciano).......	Valencia................	1772	»	»	»	Plata pied.	»	»	»	»	»
Esteve (José)...............	Reino de Valencia......	1741-1802	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Esteve (Francisco)...........	Valencia................	1682-1786	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Esteve (Luciano)............	Valencia...............	1704	»	»	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»
Estrada (Pedro de)...........	Zaragoza...............	† 1778	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Federico (Juan).............	Murcia.................	1719	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Fernández Clemente (Melchor).	Salamanca.............	1782	»	»	»	»	»	»	»	Corona.	»
Ferreiro (José)..............	Santiago...............	1777	»	»	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»
Figueroa (Luis)..............	Santiago...............	1701	»	»	»	Plata.	»	Plata.	»	Alhajas.	»
Fita (Juan)..................	Zaragoza...............	† 1784	»	»	»	Mad. yeso.	»	»	»	»	»
Folch (Jaime)...............	Cataluña, Granada......	1784	»	»	Mármol.	Mad. már. piedra.	»	Mármol.	»	»	»
Folch (José)................	Madrid, Palma..........	† 1814	»	»	Mármol.	Mármol.	»	»	»	»	»
Fremín (Renato).............	San Ildefonso..........	1673-1744	»	»	»	Már. plomo.	»	»	»	»	»
Fumo (Basilio)..............	Madrid.................	† 1797	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Fumo (Nicolás)..............	Madrid, Paular, Segovia.	1750	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Galván (José)...............	Madrid.................	1770	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Gambino (José)..............	Santiago, Orense.......	1770	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
García de los Reyes (Bernabé).	Córdoba...............	1735	»	»	»	»	»	»	»	Custodia.	»
García de Santiago (Bartolomé)...........	Sevilla.................	1740	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Gijón (Bernardo)............	Sevilla.................	1709	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Gil (José)..................	Játiva, Valencia........	1793	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Ginés (José)................	Madrid, Toledo........	1768-1823	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Giral (Manuel)..............	Zaragoza...............	1773	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
González Velázquez (Pablo)...	Madrid, Andalucía.....	1664-1727	»	»	»	Pied. mad.	»	Piedra.	»	Custodia.	»
Grana (Alfonso de la)........	Madrid, Toledo........	1767	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Grau (Carlos)...............	Barcelona..............	1714-98	»	»	»	Pied. mad.	»	»	Piedra.	»	»
Grici (José)................	Madrid.................	† 1769	»	»	»	Yeso.	»	»	Porcelana.	»	»
Guerra (José)...............	Madrid.................	1780	»	»	»	Yeso.	»	»	»	»	»
Guisart (Juan Pedro)........	Valencia...............	† 1803	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Gurri (Salvador)............	Barcelona..............	1756	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Gutiérrez (Francisco)........	Madrid, Valencia, Are-										

Hinestrosa (Bibiana de).......	Sevilla..................	1765	»	»	»	»	»	»	Mad. barr. pasta.	»	»
Hinestrosa (Columba de).....	Sevilla..................	1765	»	»	»	»	»	»	Mad. barr. pasta.	»	»
Hinestrosa (Juan de).........	Sevilla..................	1765	»	»	»	Mad. barr.	»	»	Mad. barr. pasta.	»	»
Lara (José de)...............	Zamora, Castilla........	1715	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
León (Juan de)..............	Madrid..................	1760	»	»	Marmol.	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Levaseau (Mr.)...............	San Ildefonso..........	1713	»	»	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Llorens (Tomás).............	Valencia...............	† 1772	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
López (Germán)............	Toledo.................	1757	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
López (José)................	Madrid.................	1752	»	»	»	Barr. pied.	»	»	»	»	»
López (José)................	Murcia, Cieza..........	1782	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
López Durango (Gregorio)....	Toledo.................	1770	»	»	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»
López (Roque)...............	Murcia.................	1784	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Lozano (Lorenzo)............	Zaragoza...............	1764	»	»	»	Alab. pied.	»	»	»	»	»
Luquet......................	Madrid.................	1742	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»	»	»
Llacer y Alegre (Vicente).....	Valencia...............	1782-1803	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Llavet (Tomás)..............	Alcañiz................	1755-1835	Mad. már.	»	»	Már. mad.	»	»	»	»	»
Manjarrés (Luis)............	Salamanca, Madrid.....	1742-94	»	»	»	Yeso. mad.	»	»	»	»	»
Martín Rodríguez (Manuel)....	Salamanca.............	1792	Tabernáculo.	»	»	»	»	»	»	»	»
Martínez (Estanislao)........	Valencia...............	1754	»	»	»	»	»	Plata.	»	Alhajas.	»
Martínez (Lamberto).........	Zaragoza...............	1780	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Martínez de Reina (José).....	Madrid, Murcia........	1748-83	»	»	»	Mad. est.	»	»	»	»	»
Martínez de Reina (Juan Bautista)....................	Madrid.................	1796	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Mena (Juan Pascual de)......	Madrid, Toledo, Burgos.	1707-84	Madera.	»	»	Már. mad. piedra.	Madera.	Már. mad.	»	»	»
Michel (Pedro)..............	Madrid.................	1792	»	»	»	Már. pied.	»	»	»	»	»
Michel (Roberto)............	Madrid.................	1720-86	»	»	Mármol.	Már. pied. madera.	»	Már. mad. estuco.	»	»	»
Molins (Jaime)..............	Valencia...............	1754	Madera.	»	»	Madera.	»	Mad. yeso.	»	»	»
Moliner (Blas)..............	Sevilla................	1793	Madera.	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Montesdoca (José)..........	Sevilla................	1668-48	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Morera (Sebastián)..........	Sevilla................	† 1788	»	»	»	Barro.	»	»	»	»	»
Moreto (Jacinto)............	Cataluña...............	† 1759	»	»	»	Mad. pied.	»	Piedra.	»	»	»
Moyano (Antonio Valeriano)...	Madrid.................	† 1752	»	»	»	Madera.	»	Mármol.	»	»	»
Ochogavia (Manuel de).......	Madrid.................	1744-64	»	»	»	»	»	Est. yeso.	Porcelana.	»	»
Olivieri (Juan Domingo)......	Madrid.................	† 1762	»	»	»	Már. mad. piedra.	»	Mad. pied.	»	»	»
Ortiz (Fernando)............	Málaga, Madrid........	† 1770	»	»	»	Madera.	»	Mármol.	»	»	»
Padilla (José)..............	Valencia...............	1704	»	»	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»
Pecul Crespo (Francisco).....	Aranjuez, Lugo, Andalucía..................	1768-1804	»	»	»	Plata bron.	Plata.	»	»	Estatuas.	»
Perea (Agustín).............	Sevilla................	1702	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»	»	»
Perea (Miguel)..............	Sevilla................	1702	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»	»	»

NOMBRES Y APELLIDOS.	PUNTOS en que trabajaron.	AÑOS.	Retablos.	Sillerías de coro.	Sepulcros.	Estatuas.	Crucifijos.	Relieves.	Adornos.	Platería.	Rejería.
Pereda (Miguel de).........	Granada.	1794	»	»	»	Piedra.	»	Piedra.	»	»	»
Pérez de Castro (Juan Antonio)?	Madrid...............	1772	»	»	»	Estuco.	»	Yeso. mad.	»	»	»
Piquer (José)...............	Valencia, Madrid.......	1757-94	»	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Pitué (Pedro)...............	San Ildefonso..........	1746	»	»	Mármol.	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Ponce de León (Ramiro)......	Granada...............	1790	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Ponzanelli (Antonio).........	Valencia.	1720	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Porcel (Juan)...............	Madrid................	1755	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Primo (Antonio).............	Madrid................	1735-98	»	»	»	Már. mad. piedra.	»	»	»	»	»
Puchol (José)...............	Valencia...............	† 1797	»	»	»	Pied. mad.	»	Mármol.	»	»	»
Quirós (Antonio)............	Sevilla................	1730	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Ramírez (Juan)..............	Zaragoza	1680-1740	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Ramírez Benavides (José)....	Zaragoza, Cuenca y Navarra...............	1772	Madera.	»	»	Mad. est.	»	Már. est.	»	»	»
Ramírez Benavides (Fray Manuel)....................	Zaragoza..............	† 1786	»	»	»	Mad. est.	»	Yeso. már.	»	»	»
Ramos (Cristóbal)...........	Sevilla................	† 1799	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Robles (Andrés).............	Valencia...............	1704	»	»	»	»	»	Pied. mad.	»	»	»
Rodríguez de Luna (Diego)?...	Toledo.................	1715	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»
Rodulfo (Conrado)...........	Valencia.	1710	»	»	»	Piedra.	»	Piedra.	»	»	»
Roldán (Marcelino)..........	Sevilla................	1696-1756	»	»	»	Madera.	»	Piedra.	Mad. corcho.	»	»
Romay (Miguel).............	Santiago...............	† 1769	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Ron (Juan Antonio)..........	Madrid................	1720	»	»	»	Pied. mad.	Madera.	»	»	»	»
Ron (Pablo).................	Madrid................	1720	»	Madera.	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Rudiez (Vicente).	Madrid.	† 1802	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Ruiz de Amaya (Francisco)?..	Madrid................	1757	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Ruiz del Peral (Torcuato).....	Granada...............	† 1773	»	»	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»
Salas (Carlos)...............	Madrid, Zaragoza y Tarragona............	1728-88	Madera.	»	»	Már. mad. estuco.	»	Mármol.	»	»	»
Salas (Carlos)...............	Tarragona.............	17...	»	»	»	»	»	Mármol.	»	»	»
Salazar (Juan de)............	Granada y Málaga......	1770	»	»	»	Már. bron.	»	Mármol.	»	»	»
Salesa (Cristóbal)...........	Madrid................	1772	»	»	»	»	»	Yeso.	»	»	»
Salvador (Antonio)..........	Valencia...............	1685-1766	Madera.	»	»	Madera.	Madera.	»	»	»	»
Salvador Carmona (José).....	Madrid................	1770	»	»	»	Madera.	Madera.	Madera.	»	»	»
Salvador Carmona (Luis).....	Salamanca, Madrid y Navarra, etc...........	1709-67	»	»	»	Pied. mad.	Madera.	Pied. mad.	Estuco.	»	»
Salvatierra (Mariano)........	Toledo.................	1740	»	»	»	Alab. pied.	»	»	»	»	»
Sanchiz (Francisco)..........	Valencia...............	† 1794	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»

Serra (Pablo)............	Barcelona y Montserrat.	1749-96	»	»	»	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Serrano (Manuel)............	San Ildefonso..........	1722	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Silveira (Benito)............	San Ildefonso y Santiago.	1760	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Soraje (Pedro)............	Madrid..........	1744-63	»	»	»	Est. mad.	»	Yeso.	»	»	»
Stolf (Francisco)............	Valencia..........	1740	»	»	»	Piedra.	»	»	»	»	»
Suárez (Plácido)............	Salamanca..........	1732	»	»	»	»	»	»	»	Alhajas.	»
Thierry (Juan)............	San Ildefonso..........	1722-44	»	»	»	Mármol.	»	»	»	»	»
Tomás (José)............	Madrid..........	† 1770	»	»	»	»	»	Piedra.	»	»	»
Tomás (Miguel)............	Cataluña..........	1768	»	»	»	Mad. pied.	»	»	»	»	»
Tomás y Rotget (Francisco)..	Cataluña..........	1762-1807	»	»	»	Már. mad.	Madera.	»	»	»	»
Tomé (Antonio)............	Burgos..........	1784	»	»	»	Bronce.	»	»	»	»	»
Tomé (Narciso)............	Toledo, León..........	1740	Madera.	»	»	»	»	Piedra.	Mad. pied.	»	»
Tomé Gabilán (Simón).......	Salamanca, Sevilla y Villacastín..........	1748	Madera.	»	»	Mad. pied.	»	Mad. pied.	»	»	»
Valencia (Juan)............	Sevilla..........	1702	»	Madera.	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vázquez (Fray José Manuel)..	Granada..........	1697-1765	»	»	»	»	»	Madera.	»	»	»
Velasco (Bernardo)............	Salamanca..........	1782	»	»	»	»	»	»	»	Alhajas.	»
Vera Moreno (Agustín).......	Granada..........	1790	»	»	»	Piedra.	»	Piedra.	»	»	»
Verdiguier (Miguel)............	Córdoba..........	1780	»	»	»	Már. mad.	»	»	»	»	»
Vergara el mayor (Francisco).	Valencia..........	1681-1753	Madera.	»	»	Már. mad. piedra.	»	»	»	»	»
Vergara el menor (Francisco).	Valencia, Roma y Cuenca..........	1713-61	»	»	Mármol.	Mármol.	»	Mármol.	»	»	»
Vergara (Francisco)............	Valencia..........	1713-30	»	»	»	Bar. yeso.	»	»	»	»	»
Vergara (Ignacio)............	Valencia, Villarreal y Barcelona, etc..........	1715-76	Madera.	»	»	Pied. mad.	»	Piedra.	»	»	»
Vergara (Manuel)............	Valencia y Alcudia de Carlet..........	1708	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Vergaz (Alfonso Giraldo).....	Madrid, Burgos, Jaén, Toledo..........	1744-1812	Madera.	»	»	Már. bron. mad.	»	»	»	»	»
Vicente (Bautista)............	Valencia..........	1754	»	»	»	»	»	Plata.	»	Alhajas.	»
Vicente (Francisco de Paula)..	Salamanca..........	1782	»	»	»	»	»	»	»	Alhajas.	»
Vilches (Luis de)............	Sevilla..........	1724	»	»	»	»	»	»	Madera.	»	»
Villanueva (Juan de).........	Madrid..........	1681-1765	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Virués (Manuel)............	Madrid..........	1700-1758	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zarcillo y Alcázar (Francisco).	Murcia..........	1707-45	»	»	»	Mad. pied.	Madera.	Piedra.	»	»	»
Zarcillo y Alcázar (Inés)......	Murcia..........	1740	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zarcillo y Alcázar (José)......	Murcia..........	1746-48	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zarcillo y Alcázar (Nicolás)...	Murcia..........	† 1727	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zazo y Mayo (José).........	Madrid..........	1720-89	»	»	»	Madera.	»	»	»	»	»
Zurita (Antonio)............	San Ildefonso..........	1722	»	Madera.	»	»	»	»	»	»	»
Zurreño (Antonio)............	Madrid..........	1773	»	»	»	»	»	»	Bronce.	»	»

ADVERTENCIAS SOBRE LA TABLA.

1.ª Las precedentes listas están basadas principalmente en las noticias del *Diccionario* de Ceán, modificadas y aumentadas conforme á los trabajos publicados posteriormente y á nuestras propias investigaciones.

2.ª El signo de interrogación (?) colocado á continuación de los nombres de algunos escultores, indica inseguridad en las obras que se le asignan.

3.ª Respecto á las fechas, haremos observar que, siempre que ha sido posible, hemos incluído las de nacimiento y muerte de los artistas separadas por un guión; á falta de éstas, las de fallecimiento sólo precedidas del signo correspondiente (†), y á falta de unas y otras, la de los años en que trabajaron sus principales obras, ó en que se sabe positivamente que vivieron.

4.ª En cuanto á los puntos en que trabajaron, hemos seguido siempre el principio de anotar los en que produjeron ó para los que ejecutaron sus obras principales.

5.ª En la casilla de *retablos* hemos incluído los tabernáculos; en las de *estatuas y relieves* hemos comprendido los trabajados para retablos, sillerías y sepulcros, tanto como los independientes, las estatuitas pequeñas, figurillas aisladas, grupos y relieves de pequeño tamaño, los hemos incluído en los adornos, y hemos llevado á esta misma casilla las obras de artistas meramente citados en los libros por sus nombres, sin particular designación de trabajos.

6.ª La designación de la materia en que fueron trabajadas las diversas obras, y aun las de algunas de estas obras mismas, se funda en algunos casos, muy pocos afortunadamente, en cálculos probables, no en datos positivos; damos, pues, á estas noticias carácter meramente provisional, y los sujetamos á posible rectificación.

7.ª No debe nunca perderse de vista que el texto expositivo constituye la explicación y ampliación de las listas, y á él debe acudirse en todo caso para ampliar y comprender las sumarísimas indicaciones de éstas, que no son otra cosa que la sinopsis de aquél.

BIBLIOGRAFÍA.

LISTA DE LAS OBRAS DIRECTAMENTE CONSULTADAS PARA LA CONFECCIÓN DE ESTAS MEMORIAS.

Obras de Estética y Filosofía del Arte (1).

(MATERIALES FILOSÓFICO-ARTÍSTICOS.)

Andrés (**El P.**)—Essay sur le Beau.—Amsterdam, 1767.

Arteaga (**Emilio de**).—Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal.—Barcelona, 1866.

Barthez.—Theorie du Beau dans la nature et les Arts.—París, 1807.

Benard (**Ch.**)—Memoire sur la Philosophie de l'Art d'apres Schelling.—Seances de l'Académie, tome XI.

Benard (**Ch.**)—Cours esthétique de Hegel et son Essay analytique. —París, 1840.

Boutmy.—Philosophie de l'Architecture en Grèce.—París, 1869.

Burke.—Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du Beau et du Sublime.—París, 1765.

Campillo (**José**).—Lecciones de calotecnia.—Oviedo, 1879.

Chaignet.—Les principes de la science du Beau.—París, 1860.

Chateaubriand.—El genio del cristianismo.—Madrid, 1871.

Cousin.—Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien.—Bruselas, 1840.

Crousaz.—Traité du Beau.—Amsterdam, 1724.

Diderot.—Traité du Beau.—Amsterdam, 1772.

Droz.—Etude sur le Beau dans les Arts.—París, 1840.

Fernández Espino.—Elementos de literatura general.—Sevilla, 1871.

(1) Empresa vana, ó cuando menos de escaso provecho, fuera la de intentar escribir una monografía como la presente, sin previo estudio y conocimiento de la Filosofía del Arte, así como de sus varias escuelas y doctrinas.

Formey.—Discurso preliminar al Ensayo del Padre Andrés.—Amsterdam, 1767.
Gauckler (**Ph.**)—Le Beau et son histoire.—París, 1873.
Gerard (**Al.**)—Essay sur le goût. Trad. d'Eidous.—París, 1766.
Gioberti.—Essai sur le Beau. Trad. Berlín.—Bruselas, 1843.
Hegel.—Cours d'esthètique.—París, 1840.
Hogarth.—Analyse de la Beauté.—París, 1805.
Hutcheson.—Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu.—Amsterdam, 1749.
Jouffroy.—Cours d'esthetique.—París, 1843.
Kant.—Crítica del juicio.—Madrid, 1876.
Keratry.—Du Beau dans les Arts d'imitation.—París, 1822.
Keratry.—Examen philosophique des considérations sur le sentiment du Beau et du sublime de Kant.—París, 1824.
Levêque (**Ch.**)—Le spiritualisme dans l'Art.—París, 1864.
Longino.—Traité du sublime. Trad. Boileau.—París, 1823.
Mengs.—Obras.—Madrid, 1780.
Milá y Fontanals.—Principios de teoría estética.—Barcelona, 1869.
Milsand.—L'esthétique anglaise.—París, 1864.
Montesquieu (**President de**).—Essay sur le goût.—Londres, 1757.
Nieto (**Emilio**).—El realismo en el arte contemporáneo.—Madrid, sin fecha.
Núñez Arenas.—Estética.—Madrid, 1858.
Nuszlein.—Filosofía ideal, estética.—Barcelona, 1864.
Pelletán.—El mundo marcha.—Madrid, 1869.
Platón.—Hippias, Gorgias, Filebo, el Banquete. Obras. Trad. Cousín.—París, 1826.
Plotino.—Ennéades. Trad. Bouillet.—París, 1857.
Ribot (**Th.**)—La filosofía de Schopenhauer.—Salamanca, 1879.
Taine.—Philosophie de l'Art.—París, 1865.
Taine.—Philosophie de l'Art en Italie.—1867.
Taine.—De l'idéal dans l'Art.—París, 1867.
Taine.—Philosophie de l'Art dans le Pays-Bas.—París, 1869.
Taine.—Philosophie de l'Art en Grece.—París, 1870.
Taparelli.—Las causas de lo bello según los principios de Santo Tomás.—Madrid, 1869.
Topffer.—Reflexions et ménus propos d'un peintre Genovois.—París, 1856.
Voituron.—Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau.—París, 1867.

Obras de Bellas Artes (1).

(MATERIALES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.)

Agincourt.—Histoire de l'Art par les monuments.—París, 1811.
Ainsa y de Iriarte.—Fundación y excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca.—Huesca, 1619.
Alvidaña y Bofarull.—Tarragona monumental.—Tarragona, 1849.
Arce (**Celedonio de**).—Conversaciones sobre la Escultura.—Pamplona, 1786.
Assas (**Manuel de**).—Album artístico de Toledo.—Madrid, 1848.
Batissier (**L.**)—Histoire de l'Art monumental dans l'antiquité et au moyen age.—París, 1841.
Becerro (**Ricardo**).—El libro de Palencia.—Palencia, 1874.
Bosarte (**J.**)—Viaje artístico y comprobado con documentos.—Madrid, 1804.
Bretón (**Ernesto**).—Monumentos de todos los pueblos.—Madrid, 1848.
Campana (**G. P.**)—Antiche opere implástica.—Roma, 1844.
Carderera y Solano (**V.**)—Iconografía española.—Madrid, 1855 y 1864.
Castellanos (**B. S.**)—Compendio elemental de Arqueología.—Madrid, 1844.
Castro (**Adolfo de**).—Historia de la Muy noble, Muy leal y Muy heróica ciudad de Cádiz.—Cádiz, 1845.
Cavaceppi.—Raccolta d' antiche statue, busti, bassorilievi ed altre sculture restaurate.—Roma, 1768.
Caveda.—Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España.—Madrid, 1867.
Caveda.—Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España.—Madrid, 1848.
Ceán Bermúdez.—Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.—Madrid, 1800.
Céspedes (**Pablo de**).—Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura.—Madrid, 1880.
Cicognara (**Conde de**).—Historia de la escultura.

(1) Sin especial y detenida consulta de las obras comprendidas en este título, no se podría seguramente aspirar al logro de ningún lisonjero resultado en los estudios que emprendemos, pues ellas nos proporcionan los hechos, así como las anteriores los principios.

Clarac.—Musée de sculpture antique et moderne.—París, 1830.
Colmenares.—Historia de la insigne ciudad de Segovia, etc.—Madrid, 1640.
Domenech (**J. N.**)—Desarrollo del Arte y su importancia en las naciones antiguas y modernas.—Madrid, 1861.
Dorado (**Bernardo**).—Historia de Salamanca.—Salamanca, 1861.
Dorregaray (**Editor**).—Monumentos arquitectónicos de España.—Madrid, 1859 y siguientes.
Dorregaray (**Editor**).—Museo español de antigüedades.—Madrid, 1872 y siguientes.
Falcón (**Modesto**).—Salamanca artística y monumental.—Salamanca, 1867.
Falke (**J.**)—Grecia y Roma.—Barcelona, 1880.
Filhol et Lavallée.—Galerie du Musée Napoleon.—París, 1810.
Fernández de los Ríos.—Guía de Madrid.—Madrid, 1876.
Flórez (**P. Enrique**).—España sagrada.—Madrid, 1754.
Gailhavaud (**J.**)—Monuments antiques et modernes.—París, 1845.
Galofre (**José**).—El artista en Italia y demás paises de Europa.—Madrid, 1851.
Gallardo (**B. J.**)—Crítica del Diccionario de Ceán Bermúdez.
Gamero (**A. M.**)—Historia de la ciudad de Toledo.—Toledo, 1862.
García (**José**).—Las Bellas Artes en España.—Madrid, 1867.
García y García (**Vicente**).—Guía del viajero en Burgos.—Burgos, 1867.
González Dávila (**Gil**).—Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca.—Salamanca, 1606.
González y Zúñiga.—Historia de Pontevedra.
Guembault.—Dictionnaire iconographique des Monuments de l'Antiquité chretienne et du moyen age.—París, 1843.
Hemsterhuys.—Lettres sur la sculpture.—Lovaina, 1825.
Hoppe.—Histoire de l'architecture.—Bruselas, 1839.
Laforge (**Ed.**)—Des arts et des artistes en Espagne jusqu'a la fin du XVIII siecle.—Lyon, 1859.
Laugier.—Essay sur l'architecture.—París, 1755.
Lefêvre.—Les merveilles de l'architecture.—París, 1870.
Lessing.—Laocoonte. Trad. Villaamil.—Madrid, 1860.
Llaguno y Ceán Bermúdez.—Noticias de los arquitectos y arquitectura en España.—Madrid, 1829.
López (**Mateo**).—Historia de la ciudad de Cuenca y su obispado.—M. S. Bibl. Pascual Gayangos.
Luque (**J. F. de**).—Granada histórica y monumental.—Granada, 1849.

Madoz (**Pascual**).—Diccionario geográfico estadístico-histórico de España.—Madrid, 1846.

Madrazo (**Pedro de**).—Recuerdos y bellezas de España.—Madrid, 1855.

Manjarrés (**José de**).—Las bellas artes.—Barcelona, 1875.

Mesonero Romanos.—El antiguo Madrid. En el Semanario pintoresco.

Michiels.—L'architecture et la peinture en Europe du IV au XVI siecle.—Bruselas, 1853.

Millin.—Dictionaire des beaux arts.—París, 1806.

Monje.—Manual del viajero en la catedral de Burgos.

Montabert.—Traité complet de la peinture.—París, 1829.

Morales (**A. de**).—Antigüedades de las ciudades de España.—Alcalá, 1575.

Ortiz (**José**).—Viaje arquitectónico anticuario de España.—Madrid, 1807.

Ossorio y Bernard (**Manuel**).—Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.—Madrid, 1868.

Ossorio y Bernard y Sala.—Tesoro de la escultura.—Madrid, 1862.

Palomino y Santos.—Las ciudades, iglesias y conventos de España donde hay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles.—Londres, 1757.

Palomino y Velasco.—Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles.—Madrid, 1724.

Parcerisa, Piferrer y Quadrado.—Recuerdos y bellezas de España.

Passavant.—El Arte cristiano en España.—Sevilla, 1877.

Ponz (**Ant.**)—Viaje de España.—Madrid, 1787 y 94.

Quatremère de Quincy.—Monuments et ouvrages d'art antique restitués.—París, 1829.

Quevedo (**J.**)—Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.—Madrid, 1849.

Ramírez (**Luis**).—Guía del viajero en San Lorenzo del Escorial.—Madrid, 1874.

Richardson.—Traité de la peinture et de la sculpture.—Amsterdam, 1728.

Ríos (**Amador de los**).—Sevilla pintoresca.—Sevilla, 1844.

Ríos (**Amador de los**).—Toledo pintoresco.—Madrid, 1845.

Ríos (**Amador de los**).—Historia de la villa y corte de Madrid.—Madrid, 1878.

Risco (**Fr. M.**)—Historia de la ciudad é iglesia de León.—Madrid, 1792.

Schlegel (**Aug. Guill.**)—Lecciones sobre la historia y teoría de las Bellas Artes.—Valencia, 1854.

Tubino (F. M.)—Pablo de Céspedes.—Madrid.
Vasari.—Vidas de los pintores, escultores y arquitectos.—Siena, 1794.
Viardot (L.)—Les merveilles de la sculpture.—París, 1878.
Viardot (L.)—Les Musées d'Italie.—París, 1842.
Viardot (L.)—Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y Bellas Artes de España.—Trad. de M. del Cristo Varela.
Vicens (B.)—Breves apuntes acerca de varias estatuas del Real Museo de Madrid.—Tomo IV del Arte en España.
Villaamil y Escosura.—España artística y monumental.—París, 1842-50.
Villanueva (J.)—Viaje literario á las iglesias de España.—Valencia, 1821.
Vitrubio.—Los diez libros de Arquitectura. Trad. Paladio.—Madrid, 1797.
Watelet et Levêque.—Dictionnaire des arts de peinture, sculture et gravure.—París, 1792.
Winckelmann.—Histoire de l'Art chez les anciens.—París, año II.
Zaragoza (**Fr. Lamberto**).—Teatro histórico de las iglesias de Aragón.—Pamplona, 1707.

Obras de historia (1).

(MATERIALES COMPLEMENTARIOS.)

Alcalá Galiano.—Historia de España.—Madrid, 1864.
Cánovas del Castillo.—Historia de la decadencia de España.—Madrid.
Cantú.—Historia universal.—Madrid, 1876.
Fernández Espino.—Curso histórico-crítico de literatura española. —Sevilla, 1871.
Gebhard.—Historia general de España y de sus Indias.—Barcelona, 1864.

(1) Constituyendo la manifestación artística un modo especial de la historia interna de los pueblos, no será lícito, sin exponerse á incurrir en lastimoso error, aislar su estudio del de la general cultura, ni del de la especial, del pueblo de que se trate, así como del de las manifestaciones artísticas congéneres.

Guizot.—Historia de la civilización europea.—Madrid, 1846.
Lafuente.—Historia general de España.—Madrid, 1850.
Laurent. — Estudios sobre la historia de la humanidad. — Madrid, 1875.
Mariana.—Historia general de España.—Valencia, 1779.
Revilla y Alcántara.— Historia de la literatura española.—Madrid, 1872.
Ríos (Amador de los).—Historia crítica de la literatura española.—Madrid, 1865.
Sánchez de Toca.—Cómo vino la decadencia en España.—Revista contemporánea.—Madrid, 1878.
Tapia (Eugenio de).—Historia de la civilización española.—Madrid, 1840.
Ticknor.—Historia de la literatura española.—Madrid, 1854.

Obras de historia de la filosofía (1).

(MATERIALES COMPLEMENTARIOS.)

Azcárate (Patricio).—Los sistemas filosóficos.—Madrid, 1861.
Degerando.—Histoire de la Philosophie moderne.—París, 1861.
González (P. Zeferino).—Historia de la filosofía.—Madrid, 1879.
Ritter (Henri).—Histoire de la Philosophie moderne.—París, 1861.
Tiberghien.—La generación de los conocimientos humanos.—Madrid, 1875.

Enciclopedias y revistas.

Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando.
Discursos leídos en la Real Academia de la Historia.
El Arte en España.
El Mundo en la mano.
El Viajero universal.

(1) Para la conveniente dilucidación de un problema tan complejo como el de la averiguación de las causas de la decadencia del arte, ¿podría prescindirse en modo alguno del estudio de los sistemas filosóficos que tan transcendental influjo ejercen, así en la historia interna como en la externa de las naciones?

Enciclopedia de viajes.
Enciclopedia moderna, de Mellado.
La Ilustración Española y Americana.
Revista Contemporánea.
Revista de España.
Revista Europea.
Semanario pintoresco español.

ÍNDICE.

CAPÍTULO PRELIMINAR.

ARTÍCULO I.

CAUSAS Y CARACTERES DEL RENACIMIENTO.

§ 1.º—El Renacimiento.

Páginas.

El siglo XVI.—Hechos que le sirven de preparación contribuyendo á caracterizarle.—*Ruina del imperio de los Paleólogos.*—El proselitismo mahometano y el movimiento filosófico y artístico del Oriente.—Relaciones entre Oriente y Occidente.—Resurrección de la literatura clásica.—Desenvolvimiento del ideal pagano.—Entusiasmo por el clasicismo.—Exageraciones.—*Invención de la imprenta.*—La publicidad en los siglos medios.—Consecuencias.—Desarrollo de la enseñanza oral.—Sumisión al principio de autoridad y consagración de las prácticas rutinarias.—Revolución producida por la imprenta.—*El descubrimiento del Nuevo Mundo.*—Invención de la brújula.—Las tres aristocracias.—Preparación de los espíritus á la admisión de innovaciones.—*Generalización del empleo de la pólvora.*—La igualdad de la fuerza.—Ruina de la *Caballería.*—Consecuencias de todos los hechos apuntados.—Influencia que en el arte ejercen la sociedad y sus ideales.—El arte escultórico y la sociedad.—La estética evolucionista.—Exageraciones de Taine y su escuela.—El clima y la cultura social y artística.—El medio ambiente social y el escultor.—Necesidad de apreciar los elementos de la cultura social en todo estudio crítico histórico del arte....................................... 5

§ 2.º—El Renacimiento español.

Influencia en España de las causas generales que preparan el Renacimiento.—España y el descubrimiento de América.—La imprenta en la Península.—La *Biblia políglota* del Cardenal Cisneros.—Relaciones entre España é Italia.—Transmisión de las aficiones

Páginas.

clásicas.—Comprobantes.—La Reina católica y los clásicos latinos.—Causas que modifican los caracteres del Renacimiento en España, dándole fisonomía propia.—Realización de la unidad político-religiosa de la monarquía española.—El reino de Castilla á la muerte de Enrique IV.—Aspiración de los Reyes Católicos.—Unión de Aragón y Castilla.—Conquista de Granada.—Centralización política y administrativa.—Tentativas de unificación legal.—Establecimiento de la Inquisición.—Juicio crítico de esta institución; Helefe y Orti y Lara.—Expulsión de los judíos.—Transcendencia de esta medida.—Carácter de la cultura española determinado por todas estas influencias........................... 23

§ 3.º—Diferencias entre el Renacimiento español y el italiano.

España é Italia.—Discordancia entre ambas civilizaciones.—El paganismo é Italia.—España y el Cristianismo.—El Renacimiento en Italia y España.—Parangón.—Exageración de la reacción neoclásica en Italia y determinación de la misma en España........ 40

ARTÍCULO II.

EL CRISTIANISMO Y LA ESCULTURA.

§ 1.º—La escultura cristiana.

El apóstol San Pablo ante las estatuas griegas.—Proscripción de la escultura como idolátrica.—Edictos de los emperadores cristianos.—Irrupción del mal gusto en los últimos tiempos del imperio.—Extravagancias.—El paganismo y el cristianismo en orden á la escultura.—El ideal cristiano frente á la concepción antropomórfica del paganismo greco-romano.—La escultura y el ideal cristiano.—Goticismo.—Limitación de la esfera del arte escultórico.—Asuntos tratados por los artistas cristianos.—¿Hay entre ambas civilizaciones solución de continuidad?—Subordinación de la escultura á la arquitectura.—Ojeada á la escultura cristiana anterior al Renacimiento.................................... 47

§ 2.º—La escultura cristiana en España.

Ligereza de Luis Viardot al tratar de la escultura española.—La escultura durante la dominación visigoda.—Los concilios toledanos con relación al desarrollo del arte.—Corrección de una afirmación algo hiperbólica de Godoy Alcántara.—La estatua de *San Juan Bautista* de Baños.—Ruina del imperio visigodo.—La escultura durante la Reconquista.—Periodo asturiano y latino.—Periodo ro-

Páginas.

mano-bizantino.—Fundaciones.—Periodo de transición.—La escultura de los primeros siglos de la Reconquista: sepulcros murales.—El crucifijo de D. Fernando I y Doña Sancha.—Estatuas de los arranques del cimborrio de la catedral vieja de Salamanca.—Periodos ojivales.—La catedral gótica pintada por Castelar.—Fundaciones.—La escultura durante el periodo ojival.—Estilo plateresco.—La estatuaria española juzgada por el Marqués de Monistrol.. 56

CAPÍTULO PRIMERO.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVI.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA HASTA BERRUGUETE.

§ 1.°—Preliminares.

Carlos V y Felipe II.—Cultura política y artística.—Una observación de Stirling sobre el carácter de la escultura española.—Estilo plateresco.—Ojeada retrospectiva sobre el desarrollo artístico en España.—Progresos del Renacimiento en Italia.—Estado de la cultura arquitectónico-escultórica en España al comenzar el siglo XVI.—Observación sobre el carácter anónimo de las obras de arte.. 97

§ 2.°—Las primeras obras del siglo XVI.

Los legados artísticos del siglo XV.—El retablo mayor de la catedral de Sevilla.—Los retablos cristianos.—Artistas que trabajaron en el de Sevilla.—Descripción y juicio crítico.—El retablo mayor de la cartuja de Miraflores.—*Gil de Siloe* y *Diego de la Cruz.*—Juicio crítico y observación sobre una frase de Ceán Bermúdez.—Las obras de la catedral primada.—Escultores que en ellas trabajaron.—Las catedrales y el movimiento artístico.—Apreciación de las obras escultóricas de la de Toledo.—Las catedrales de Valencia y Huesca y sus trabajos.—La portada del monasterio de Santa Engracia y *Morlanes.*—Otras obras y construcciones.—*Damián Forment.*—Sus retablos.—Las sillerías de coro.—*Rodrigo Alemán* y la sillería de coro de la catedral de Palencia................................ 110

§ 3.°—Miguel Florentín y Pedro Torrigiano.

Lucha entre el goticismo y el clasicismo en España.—*Miguel Florentín.*—Su venida de Italia.—Su influencia.—Obras que ejecutó en

Páginas.

la Península.—Los sepulcros cristianos.—Sepulcro de D. Diego Hurtado de Mendoza.—El sepulcro del príncipe D. Juan en Santo Tomás de Avila.—*Pedro Torrigiano.*—Apuntes biográficos.—Su venida á España.—Sus obras.—Torrigiano y el duque de Arcos.—Inexactitudes de Vasari.—El San Jerónimo del monasterio de Buenavista... 130

§ 4.º—Bartolomé Ordóñez y Felipe de Vigarny.

Una conjetura de Ceán Bermúdez.—*Bartolomé Ordóñez.*—Apuntes biográficos.—Obras de Bartolomé Ordóñez.—Sepulcro del cardenal Cisneros.—La estatua yacente del Cardenal.—Sepulcro de los Reyes Católicos en la Real capilla de Granada.—El Doctor Gaye, Pietro Andrei y D. Pedro de Madrazo.—Nuevas noticias.—El testamento de Ordóñez.—Su obra maestra descrita por D. Pedro de Madrazo.—*Felipe de Vigarny.*—Opiniones sobre su origen.—Felipe de Vigarny es español.—Argumentos que lo prueban.—Obras de Vigarny... 142

§ 5.º—Los escultores de la primera mitad del siglo XVI.

Sepulcro del condestable de Castilla D. Pedro Hernández de Velasco y su esposa.—Su filiación artística y juicio crítico.—Sepulcro del Adelantado mayor de Andalucía D. Pedro Henríquez.—Su descripción por D. Valentín Carderera.—Sepulcro de Doña Catalina de Rivera.—Los escultores de la primera mitad del siglo XVI y sus principales obras.—Figuras más salientes de este cuadro histórico... 164

ARTÍCULO II.

BERRUGUETE Y BECERRA.

§ 1.º—Alonso Berruguete.

Biografía de *Alonso Berruguete.*—Su nacimiento.—Su educación.—Berruguete en Florencia.—Progresos de Berruguete en Italia.—Su regreso á España.—Berruguete y Damián Forment.—El retablo de San Benito el Real.—Curiosos incidentes de la historia de esta obra.—Berruguete en la Alhambra.—El sepulcro de Fray Alonso de Burgos.—El Colegio del Arzobispo en Salamanca.—La sillería de coro de la catedral primada.—Sepulcro del cardenal Tavera.—Obras atribuídas á Berruguete.—Imposibilidad de que todas le pertenezcan.—Berruguete y el arte español.—El ideal estético.—Elementos que le integran.—Sus combinaciones.—Berruguete y el Renacimiento.—La armonía del ideal clásico y del ideal cristiano realizada por Berruguete es incompleta.—Gérmenes

Páginas.

de corrupción contenidos en las obras de Berruguete.—Los discípulos de Berruguete.. 175

§ 2.º—Gaspar Becerra.

Biografía de *Gaspar Becerra.*—Su nacimiento y educación.—Becerra no pudo estudiar ni con Rafael ni con Miguel Angel.—Progresos de Becerra en Italia.—Su vuelta á España.—Becerra y Diego Morlanes.—Becerra y Felipe II.—Muerte de Becerra.—Sus discípulos.—Obras de Becerra.—Imposibilidad de que sean suyas todas las que se le atribuyen.—Obras apócrifas.—Obras auténticas.—Juicio crítico de Gaspar Becerra.—*El crucifijo* de Benvenuto Cellini y el *Entierro del Señor* de Gaspar Becerra.—La imagen de *Nuestra Señora de la Soledad.*—Una inexactitud de Viardot.—Recomendable hábito artístico de Becerra.—Omisión lamentable de Passavant y Boutelou.............................. 199

ARTÍCULO III.

LA ESCULTURA DESDE BERRUGUETE Y BECERRA HASTA FINES DEL SIGLO XVI.

§ 1.º—Los grandes maestros contemporáneos de Berruguete y Becerra.

Los émulos de Berruguete.—*Juan de Badajoz.*—Sus obras.—El claustro de San Zoil de Carrión de los Condes.—El convento de San Marcos de León.—*Doncel* y *Orozco.*—La sillería de coro de San Marcos de León.—Los *Valdelviras.*—La casa-ayuntamiento de Sevilla no es de Pedro de Valdelvira.—*Diego Guillén.*—Sus obras.—Sepulcro de Don Garci-Fernández Manrique.—Los *Vergaras.*—Sus obras.—Los *Arces.*—*Juan de Arce Villafañe.*—Obras de Arce Villafañe atribuídas á Leoni.............................. 216

§ 2.º—La escultura española en la segunda mitad del siglo XVI.

Florecimiento artístico.—*Diego de Siloe* y *Juan Bautista Vázquez* y sus obras.—*Francisco Giralte.*—Sepulcro del obispo de Plasencia Don Gutierre de Vargas Carvajal.—Estatuas orantes y yacentes.—*Rafael de León.*—La sillería del coro y el facistol del monasterio de San Martín de Valdeiglesias.—*Cristóbal de Salamanca.*—La sillería de coro del monasterio de Montserrat y el relieve de *La tentación del Señor.*—Cuestiones sobre su significación.—*Miguel de Ancheta.*—Sus obras.—Otros escultores españoles.—Escultores extranjeros.—*Florentín, Juni,* los *Leoni* y los *Jacome Trezzo.*—Monumentos platerescos en la Península.............................. 234

CAPÍTULO II.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVII.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.

§ 1.°—Preliminares.

Páginas.

Los sucesores de Felipe II.—Ineptitud creciente de los tres últimos reyes de la casa de Austria.—Errores políticos y económicos.—Decadencia consiguiente de la nación.—Ficticio florecimiento de las artes.—La arquitectura y la escultura en el siglo xvii.—Manifestaciones del mal gusto.—Prosaismo, culteranismo y conceptismo.—Su filiación.—Berruguete y el divino Herrera, Góngora y Churriguera.—El prosaismo literario y el monasterio del Escorial.—El mal gusto y la decadencia de las artes, en el siglo xvii, no es fenómeno privativo de España.—Bernini, Borromino y Algardi.—Los artistas del siglo xvii, y el ideal cristiano. —Salvedades.—La *Dolorosa* de las madres carmelitas de Alba de Tormes.—Barroquismo y churriguerismo.—La génesis de una obra artística en el siglo xvii.................................. 285

§ 2.°—Los escultores de la primera mitad del siglo XVII.

Relativo esplendor de este periodo.—*Juan Bautista Monegro.*—Apuntes biográficos.—Monegro no estudió en Italia.—Obras de Monegro. — *Gregorio Hernández.* — Su biografía.—Contradicciones.—Obras de Gregorio Hernández.—Sus discípulos.—*Luis Fernández de la Vega.*—La crítica artística ante Gregorio Hernández.—Ceán, Caveda, Murguía, Passavant, Godoy, Stirling.—*Juan Martínez Montañés.*—Apuntes biográficos.—Obras de Martínez Montañés.—Juicio crítico.—Discípulos de Montañés.—*Alonso Cano.*—Apuntes biográficos.—Actividad de Cano.—Sus obras.—La Concepción de Cano juzgada por Passavant.—El retablo de Lebrija juzgado por Viardot.—Concordancia de la crítica ante Alonso Cano.—Cano arquitecto.—Otros escultores de la primera mitad del siglo xvii.... 307

ARTÍCULO II.

LA ESCULTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII.

Decadencia artística.—Fundaciones.—Los progresos del mal gusto. —Artistas extranjeros.—Escultores españoles.—Los *Capuz.*—Sus

Páginas.

obras.—Los discípulos de Montañés y Cano.—Los *Roldanes*.—Apuntes biográficos y obras de *Pedro Roldán* y *Luisa Roldán*.—Los *Moras*.—Apuntes biográficos y obras de *Diego* y *José Mora*.—*Pedro de Mena* y *Medrano*.—Apuntes biográficos y obras de este artista.—Otros escultores de la segunda mitad del siglo XVII.—El estilo churrigueresco.. 351

CAPÍTULO III.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII.

ARTÍCULO I.

LA ESCULTURA HASTA LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

§ 1.°—Preliminares.

El testamento de Carlos II.—Guerra de sucesión.—Reinado de Felipe V.—Disposiciones, fundaciones y reformas.—Fernando VI y su sistema de paz.—Carlos III.—Florecimiento nacional.—La influencia francesa.—El arte en Francia.—Lucha entre el churriguerismo y el pseudo-clasicismo francés.—Sus fases.—Predominio del churriguerismo.—Los palacios reales de Felipe V.—La Real Academia de San Fernando y el pseudo-clasicismo.—Fundaciones.—Juicio del pseudo-clasicismo.—Las aficiones mitológicas de la corte de Luis XIV.—Limitación del movimiento pseudo-clásico en España.—La escultura durante este periodo................ 377

§ 2.°—Los escultores extranjeros.

Artistas extranjeros.—Centros del movimiento artístico.—Caracteres de la escultura francesa.—El estilo mignon y las costumbres cortesanas de París y Versailles.—Maestros franceses.—*Renato Fremín* y *Juan Thierry*.—Sus obras.—*Jacobo Rouseau*.—Sus obras.—Los hermanos *Dumandre* y *Pedro Pitue*.—Sus obras.—Los mármoles del palacio de San Ildefonso y el arte español.—Otros artistas extranjeros y sus obras................................ 393

§ 3.°—Los escultores españoles.

Esterilidad artística.—Afirmaciones de Ceán, Caveda, Viardot y Passavant.—Los artistas españoles y franceses.—Los templos de Madrid pintados por Ponz.—*José Risueño*.—Sus obras.—*Felipe del Corral*.—La *Dolorosa* de la Cruz, en Salamanca.—*Pedro Duque*

Páginas.

Cornejo.—Apuntes biográficos y obras de Cornejo.—*Francisco Vergara*, el Mayor.—Su biografía y sus obras principales.—*Alejandro Carnicero.*—Sus obras.—Otros escultores y sus obras........ 401

ARTÍCULO II.

FUNDACIÓN É HISTORIA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

§ 1.º—Precedentes y periodo preparatorio de la fundación.

Representaciones de los artistas madrileños á Felipe III y Felipe IV. —Tentativas para la fundación de la Academia.—*D. Juan Villanueva.*—Su biografía y obras.—Esfuerzos de Villanueva para establecer una Academia.—*D. Francisco Antonio Menéndez.*—Su representación.—*D. Juan Domingo Olivieri.*—Su biografía y obras. —La escuela de dibujo de Olivieri.—Sus trabajos para la fundación de la Academia.—El Gobierno autoriza la celebración de una junta pública.—La Junta preparatoria.—Su composición.—Recursos y dificultades.—Importancia de la creación oficial de la Junta preparatoria... 420

§ 2.º—La Real Academia de San Fernando.

Fernando VI.—Sus cualidades, carácter y sistema de gobierno.—Condiciones favorables para el establecimiento de la Academia.—Creación de la *Real Academia dè San Fernando.*—Su solemne inauguración.—Elementos que entraron en su composición.—Dotación, premios, pensiones.—Los Estatutos de la Academia.—Juicio crítico de los mismos, por Caveda.—Necesidad y conveniencia de algunas de sus disposiciones.—La Real Academia en el reinado de Carlos III.—Protección que el monarca la otorga.—D. Rafael Mengs.—Innovaciones y reformas.—Donativos regios.—Ampliación de las enseñanzas.—Disposiciones favorables á la restauración de las artes.. 428

§ 3.º—Las Academias y escuelas de Bellas Artes provinciales.

Las escuelas de Bellas Artes en España antes del siglo XVIII.—Agremiaciones de artistas.—Aparición de las Academias propiamente dichas.—Circunstancias que favorecen su creación y desarrollo mediado el siglo XVIII.—La Real Academia de San Carlos de Valencia.—Su origen é historia.—La escuela de Bellas Artes de Barcelona.—Sus precedentes é historia.—Escuelas de Valladolid, Salamanca y Cádiz.—La Real Academia de San Luis de Zaragoza. —Ojeada general... 442

ARTÍCULO III.

LA ESCULTURA DESDE LA FUNDACION DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO HASTA FINES DEL SIGLO XVIII.

§ 1.º—Los grandes escultores de la segunda mitad del siglo XVIII.

Páginas.

Relativo florecimiento artístico de este periodo.—Sus caracteres. —Artistas de primer orden.—*D. Juan Pascual de Mena.*—Apuntes biográficos.—Sus obras.—Discípulos de Mena.—*D. Luis Salvador Carmona.*—Su biografía.—Fecundidad de Carmona.—Sus discípulos.—*D. Felipe de Castro.*—Apuntes biográficos.—Castro en Roma y en España.—Sus obras.—Juicio crítico.—Los discípulos de Castro.—*D. Francisco Vergara.*—Su educación.—Su prematura muerte.—*D. Francisco Gutiérrez.*—Su biografía.—Obras de Gutiérrez.—Juicio crítico.—Discípulos de Gutiérrez.—*D. Manuel Alvarez.*—Apuntes biográficos.—Sus méritos.—Obras de Alvarez.—*D. Roberto Michel.*—Biografía y obras de Michel.—Sus discípulos.. 453

§ 2.º—Los artistas de segundo y tercer orden de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los artistas de segundo orden.—*D. Pedro Costa.*—*D. Antonio Salvador.*—*D. José Ramírez Benavides.*—*D. Ignacio Vergara.*—*D. Francisco Zarcillo y Alcaraz.*—Obras y méritos de estos artistas.—Otros escultores y sus obras.—Conclusión..................... 476

CAPÍTULO IV.

CAUSAS DE LA DECADENCIA DE LA ESCULTURA EN ESPAÑA.

ARTÍCULO I.

CAUSAS FILOSÓFICAS.

Ojeada retrospectiva.—La decadencia.—Sus causas.—Clasificación de las mismas.—Causas filosóficas.—La escultura y el cristianismo.—La escultura es el arte pagano por excelencia.—Paralelo entre la cultura pagana y la cristiana en orden á la escultura.—El desarrollo del arte escultórico en relación con la decadencia del espíritu cristiano.—El Renacimiento es ante todo la rehabilitación de la naturaleza.—Florecimiento de la escultura en el Renacimiento.—Postración del arte en los siglos XVII y XVIII.—Falta de religiosidad en estas épocas.—El carácter nacional.—La sociedad de la decadencia carece de ideal propio.—La falta de ideal se ha transmitido hasta nuestros días.—La noción de la belleza.—El instinto, el entusiasmo y el sentimiento suplían en el siglo XVI la

Páginas.

falta de estudios estéticos.—El concepto de la belleza en Pablo de Céspedes.—Anarquía artística.—Excesos de independencia y de servilismo.—Progresos del positivismo.—Sus causas.—Acción de los principios del libre-examen.—Cómo razonan los positivistas en materia de arte.—El carácter dramático de la vida moderna y la escultura.. 497

ARTÍCULO II.

CAUSAS POLÍTICO-SOCIALES.

Ojeada general.—Clasificación de las causas político-sociales de la decadencia.—*Causas de acción general.*—Los sucesores de Felipe II.—Responsabilidad de este monarca en la decadencia.—Centralización administrativa.—Decadencia de la nobleza y de las instituciones populares.—Su acción en el arte.—*Causas económicas.*—Anarquía financiera.—Amortización civil y eclesiástica.—El sistema colonial.—*Causas de despoblación.*—El celibato religioso.—El bandolerismo y las costumbres duelistas.—La expulsión de los judíos.—Las guerras.—La emigración.—Sus causas.—Decadencia de la agricultura.—Ruina de la industria.—Postración del comercio.—Acción de todas estas causas en la esfera del arte.—La decadencia durante la casa de Borbón.—*Causas de influjo directo.*—La Inquisición y el despotismo.—Las costumbres cortesanas y populares.. 526

ARTÍCULO III.

CAUSAS ARTÍSTICAS.

Clasificación de las causas artísticas de decadencia.—Causas *internas.*—La educación artística.—Su importancia.—La educación artística en los siglos XVII y XVIII.—Educación fuera de la Escuela.—Educación dentro de la Escuela.—Los conocimientos del maestro.—La originalidad exagerada y la sumisión ciega á las reglas establecidas.—*Causas externas permanentes.*—El arte y las costumbres de la época.—La edad moderna y la antigua con relación á la escultura.—El traje moderno.—Las Academias, los restos del antiguo y el modelo vivo no pueden suplir la falta de costumbres artísticas.—La Edad Moderna y la Media en este respecto.—El cincel escultórico en las composiciones arquitectónicas de la decadencia.—*Causas externas accidentales.*—Introducción del mal gusto.—Gérmenes de decadencia en el siglo XVI.—Su desarrollo con la importación del mal gusto de Italia.—Decadencia de las demás artes.—El público en los siglos XVII y XVIII....... 572
Tabla sinóptico-alfabética de escultores.......................... 601
Bibliografía.—Lista de las obras consultadas...................... 623





